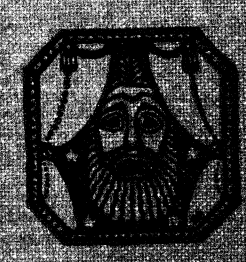
Die Schaubühne
Herausgeber Siegfried Jacobsohn
1909
II

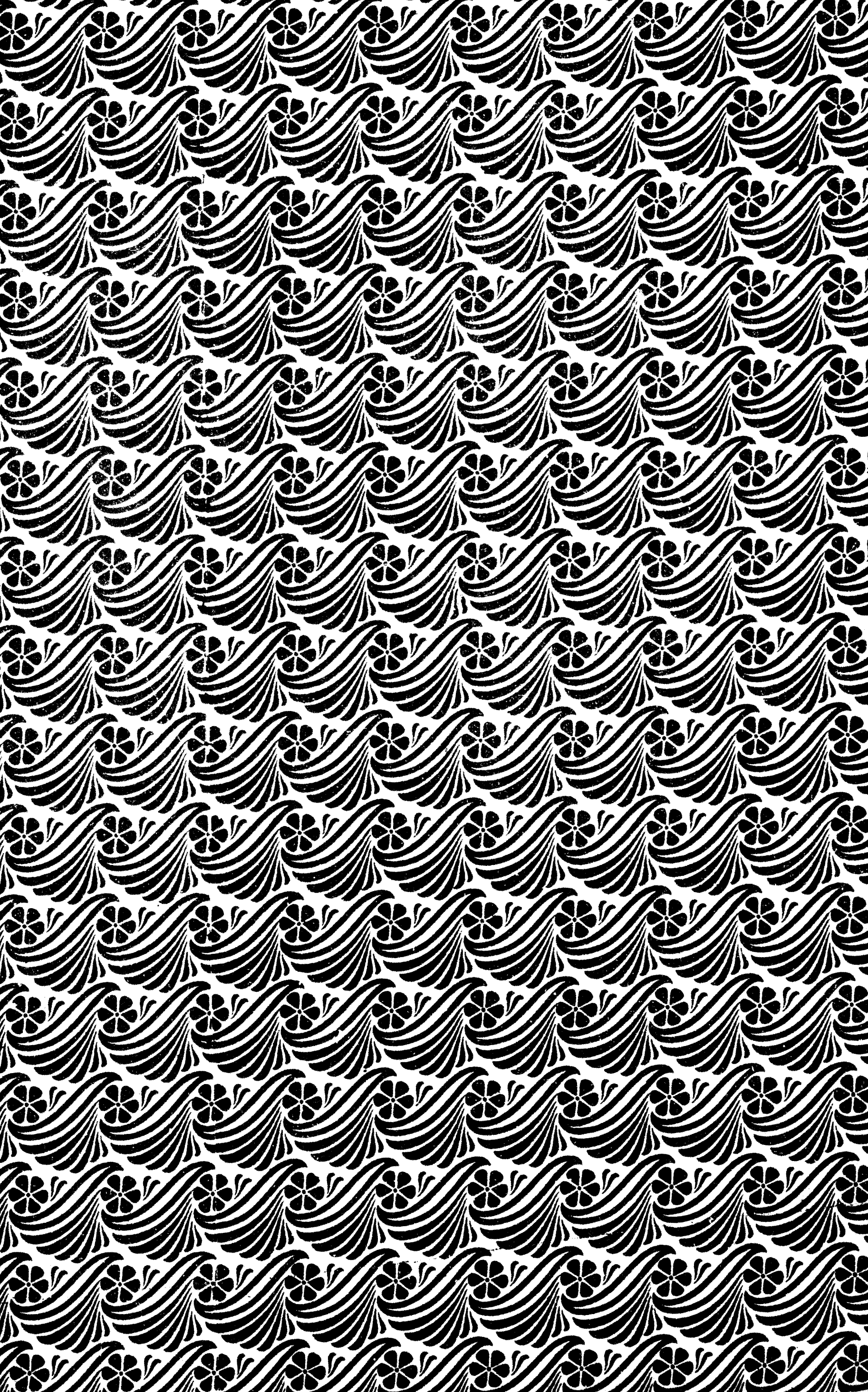
Die Schaubühne

Herausgeber
Siegfried Jacobsohn



Erich Reiss Verlag
Berlin-Westend


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

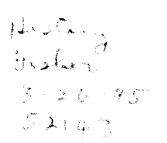


Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Fünfter Jahrgang / Zweiter Band

Erich Reiß / Verlag / Berlin-Westend 1909



Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des fünften Jahrgangs

Berliner Theater*)

Besprochene Aufführungen

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, E = Hebbeltheater, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, N = Neues Theater, T = Trianontheater, V = Neue Freie Volksbühne, Z = Lustspielhaus. Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

*) H = Hoftheater, K = Künstlertheater, R = Residenztheater, S = Schauspielhaus.
**) K = Komische Oper, NO = Neues Königliches Operntheater, O = Opernhaus.

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, F = Freie Volksbühne, G = Gastspiel des Berliner Lessingtheaters, J = Josefstädter Theater, N = Neue Wiener Bühne.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im zweiten Band des fünften Jahrgangs

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W.

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 26/27
1. Juli 1909

Shakespeares Hexen / von J. E. Poritzky

Wir haben ein halb mitleidiges, halb erstauntes Lächeln für die konsequenten Christen, die noch an den Teufel glauben, weil sie auch an Gott glauben, und die sich, was immer man ihnenentgegenhalten mag, auf Hamlets Ausspruch berufen, daß zwischen Erde und Himmel mehr Dinge geschähen, als die Gelehrten sich träumen ließen. Man könnte sie um ihre Glaubenseinfalt beneiden; denn anders, ach, ganz anders muß auf sie die abergläubische Welt wirken, die sich in Shakespeares Dichtungen auftut. Müßige Frage, wie sie erst auf den Shakespeareschen Zuschauer eingewirkt haben muß! Trotz der prunkhaften Wirklichkeit, die in den Shakespeareschen Dramen vor uns entfaltet wird, trotz dem großartigen Bühnenpomp, an dem unsre Augen sich sättigen, und trotz der ehrfürchtig feiertäglichen Stimmung, mit der wir dem Shakespeareschen Genius begegnen, haben wir, die Kinder einer spätern Zeit, niemals jene unheimlichen Schauer empfunden, die der Zuschauer der elisabethanischen Zeit verspürt haben muß, als er sah, wie die Toten in das Schicksal der Lebendigen eingriffen, die holden Elfen ihren lustigen Spuk vollführten, die Hexen ihr grauenvolles Unwesen trieben und zauberbegabte Fürsten ihre gewaltige Macht übten.

Es scheint uns, als habe Shakespeare zu einem leichten Hilfsmittel gegriffen, zu einer erlaubten dichterischen Fiktion, um dramatische Schwierigkeiten zu umgehen, und um durch romantische Stimmungsmittel tragische Geschicke vorzubereiten, weil ihm die Welt des Märchens, das freie Reich der Phantasie, ungleich größere künstlerische Freiheit ließ als das wirkliche harte Leben. Aber diese Meinung ist irrig. Denn wo Hexen auf die Bühne treten, Hexensöhne, Gespenster oder Elfen, Wahrsager, Beschwörer oder Zauberer, verewigt Shakespeare ganz und gar und bis in die kleinste Einzelheit die Anschauungen seiner Zeit, und nichts, schlechterdings gar nichts in der Darstellung dieser übernatürlichen Wesen ist seiner freien Phantasie entsprungen. Shakespeare hat sie nur in dichterische Form

gebracht, hat in dem goldenen Becher der Poesie aufgefangen, was er aus dem Born des zeitgenössischen Lebens schöpfen konnte.

Man darf nicht vergessen, daß die Wissenschaften in den drei Jahrhunderten, die uns von Shakespeare trennen, unsre Welt und unsre Anschauungen vollkommen gewandelt haben, daß das, was auf uns im besten Falle als lebendiges Symbol wirkt, von dem Publikum Shakespeares als wirkliche Erscheinung aufgefaßt wurde, an die man glaubte, wie man an den Stern glaubt, der am Himmel flammt. Und ich gehe mit Georg Brandes darin einig, daß höchstwahrscheinlich der Dichter selber die Existenz der übernatürlichen Geschöpfe nicht bezweifelte, die er in seinen Dramen verkörpert hat.

In dieser Annahme wird man nicht nur durch zahlreiche Stellen in seinen Werken unterstützt, sondern auch durch die Anschauungen bedeutender Menschen, die nach Shakespeare gelebt, und die immer noch an übernatürliche Dinge geglaubt haben: Descartes etwa, der noch ein Gespenst gesehen hat; Newton, der von den Prophezeiungen Daniels erfüllt war; Holberg, der an eine Salbe geglaubt hat, die ein ewiges Fortleben sicherte; Schopenhauer, der von den Phänomenen des Geisterklopfens, Tischrückens und Traumlebens überzeugt war; Strindberg, der in diesen Dingen alle überbietet. Ganz zu schweigen von den großen Zeitgenossen Shakespeares, die fast ausnahmslos von der Existenz sichtbarer, übernatürlicher Wesen durchdrungen waren.

Damals war ganz Europa von einem Netz kirchlicher Machtwirkungen durchzogen, die schließlich alle in Rom ihr Zentrum hatten. Wie das Bild einer Stadt jener Tage ringsum starke Tore zeigt, Gräben und Festungswerke, innen aber weithin ragende Türme und koloßartig hingestreckte beherrschende Dome, Kirchen und Klöster, so war auch das geistige Leben der da drinnen eingezwängten Menschen von den starren, kirchlichen Dogmen beherrscht. Der Mensch kann sich von der Voluptas, der Sünde, dem Teufel und den ewigen Strafen nur durch die streng geregelte Hilfe der Kirche, durch das exakt geordnete System von Sakramenten, Ohrenbeichten, Bußen und frommen Werken befreien; ja, sogar über den Tod hinaus reichen die religiösen Pflichten der Seinen, ihn aus dem Fegefeuer zu erlösen. In diesen Stufengang von Beichte, Sakrament, Ablaß, Opfer und äußern Werken hatte sich nun der ganze Tiefsinn der Mystik und der franziskanischen Nachfolge Christi ergossen. Auch waren noch die wissenschaftlichen Begriffe von der Natur in einem gewissen Einklang mit dieser kirchlichen Disziplin. Noch war das Wirken der Natur für den Naturforscher schließlich aus dem Wirken geistiger Kräfte in ihr zusammengesetzt. Magische Kraftwirkungen wurden auch von hervorragenden Naturphilosophen angenommen. Dem starken Gebetsglauben entsprach als die dunkle Seite dieser Weltauffassung der Teufels- und der Hexenglaube. Ebenso bestand noch keine methodisch begründete historische Kritik gegenüber der Summe kirchlicher Traditionen. Es ereigneten sich im Volke plötzliche Ausbrüche von

Angst vor diesen überall eingreifenden jenseitigen Kräften; in den Kirchen gab es blutschwitzende Hostien, am Himmel blutige Kreuze und Lanzen, in Stadt und Land eine unermeßliche Zahl von Wallfahrern, Flagellanten und Propheten, wundertätigen Muttergottesbildern und Bußpredigern. Man muß sich daran erinnern, daß selbst Luther steif und fest an den Teufel geglaubt hat, mit dem er manchen Strauß auszufechten hatte, und daß nach Annahme der lutherischen Reformation die meisten Prediger, die angestellt wurden, unwissende Handwerker und Leute aus niedrigen Ständen und selber voller Aberglauben waren. Und schließlich mußten sich die Besessenen, die Hexen und Teufelsbeschwörer auch schon aus dem Grunde vermehren, weil nach der Reformation die Wallfahrten wegfielen, durch welche viele melancholische und hysterische Katholiken ehedem von ihren dämonischen Krankheiten befreit worden waren.

Der Glaube an das Dasein einer übernatürlichen Welt wurzelt urtief im menschlichen Gemüt; in der Kindheit der Völker mag er durch die Wahrnehmung unverstandener Naturgesetze, durch große Naturereignisse und seltsame Begebenheiten geweckt und gestärkt worden sein. Die schöpferische Phantasie bildete diesen Glauben zu Systemen aus, die sich nach ihren astronomischen, physischen, geographischen, historischen und philosophischen Ansichten wandelten.

Der Dualismus, der in allen Dingen beobachtet wurde, die Gegensätze, durch die sich die Dinge gegenseitig erklärten, die die Dinge erst zu einer Einheit zu verschmelzen schienen, wie Licht und Finsternis, Wärme und Kälte, Lust und Schmerz, Kraft und Schwäche, Leben und Tod, wurde auch auf die Geisterwelt übertragen; man teilte sie in eine gute und böse. Der Kirchenvater Origenes hatte eine ganze Rangordnung der Cherubim und Dämonen aufgestellt, und durch die Einwirkung dieser guten und bösen Geister erklärte man sich alle übernatürlichen Erscheinungen, erklärte man Hungersnot, Unfruchtbarkeit, Seuchen und Pest. Aus diesem Glauben an Wunder und an die Gewalt des Satans über den Menschen wurde auch der Aberglaube an Zauberei geboren, der sich von Jahrhundert zu Jahrhundert immer mehr entwickelte und im Mönchstum und in der Unwissenheit die stärksten Stützen gefunden hat. Weil in der Bibel — dem Buche, dessen Autor Gott ist — die Zauberei öfters mit dem Tode bedroht wird und von zauberischen und übernatürlichen Dingen vielfach die Rede ist (die Wundertaten des Moses und der ägyptischen Sterndeuter, Bileams Esel, die Hexe von Endor), so muß es — schloß man — doch auch Hexen und Zauberer geben. Und wenn durch Bileams Esel ein Engel redete — warum sollten die Hexen sich nicht in Katzen und Werwölfe verwandeln können, durch die der Teufel sprach? Gerade die Mönche brüteten hinter ihren lebensfeindlichen Mauern die abenteuerlichsten Hirngespinste aus; denn man kann beobachten, daß mit der Zunahme der Heiligen- und Reliquienverehrung die wachsende Verehrung Hekates und ihrer Dienerinnen gleichen Schritt hält. Die Mönche

gaben den Phantasiegebilden feste Gestalt; sie schilderten die Teufel mit unheimlichen dicken Köpfen, langgezogenen Hälsen, hagergelben Gesichtern, langen, schmutzigen Bärten, Pferdezähnen und Pferdefüßen, feurigen Augen, glühenden Schlünden, breiten Mäulern, knotigen Knien, krummen Beinen, geschwollenen Knöcheln und verkehrten Füßen. Und ungeachtet dieser scheußlichen Ungeschlachtheit schlüpften sie durch Türen, Gitter und Ritzen und störten den Andächtigen und Betenden.

Und trotz allen strengen Verboten, die die Kirchenversammlungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts gegen die Ausübung der Arzneikunst durch die Geistlichen erlassen hatten, findet man in jenen Jahrhunderten doch noch Geistliche genug, die sich als ‚Aerzte' Reichtümer und Ehren erwarben. Namentlich trugen die Bettelorden durch ihre unerhörten Betrügereien an dem Wunderglauben und der tiefen Gesunkenheit des Volkes eine ungeheure Schuld. Ihre Existenz hing von dem Grade des Volksaberglaubens ab, und diesen Aberglauben erhalten und mehren hieß darum Einkünfte und Gewinn mehren. Sie waren die ausübenden Zauberer und die Beherrscher der Dämonologie. Sie, die Diener Gottes, vermochten Gott zu versöhnen — denn die Krankheiten waren ja nur Strafen des Ewigen für begangene Sünden — und sie allein hatten die Kraft, die Dämonen durch Vaterunser, durch Salbung, Händeauflegen, Anrufen des Jesusnamens zu bannen; ein Verfahren, das, so alt es ist, heute noch immer fleißig betrieben wird, wie uns die Kurpfuscherprozesse und die Séancen der Gesundbeter unsrer Tage, der Tage des zwanzigsten Jahrhunderts, belehren. Man machte dem Patienten folgendes plausibel: Wenn der Mensch von Gott erschaffen worden ist, so kann Gott nicht wollen, daß sein Geschöpf leide, denn Gott ist die Güte; leidet der Mensch aber dennoch, so ist es der Böse, der Teufel, welcher im kranken Leibe mit Gott kämpft. Man erinnerte an das Beispiel des Hiob, der gleichsam als Objekt einer Wette, die zwischen Gott und Teufel stattfand, ausersehen war. Wenn aber Gott und Satanas sich streiten, ist natürlich der Mensch der Prügelknabe. Daher also die Schmerzen. Allein dieser vom Teufel Besessene bekommt nun nicht etwa ein Mittel dagegen, sondern mit Spuk und Gebet, mit Lärm und Weihrauch und Abrakadabra wird der Teufel ausgetrieben. Zauber- und Segensprüche, Beschwörungsformeln und Reliquien sind an der Tagesordnung. Aberglauben und Unwissenheit begründeten die ärztliche Herrschaft der Geistlichkeit immer fester. Und wenn die Reliquien der Märtyrer, die mit Weihwasser präparierten Kruzifixe, Bibelverse, die um den Hals zu tragen waren, nichts verschlugen, so waren Arcane noch ein sehr beliebtes Mittel, deren geheimnisvolle Zusammensetzung aber nicht preisgegeben wurde.

Ohne Zweifel wußte Shakespeare um diesen Glauben an die wunderwirkenden Arcane, an denen auch Paracelsus reich ist (der ja öfters von ihm zitiert wird). Aber auch der Name Gaddesdens konnte ihm wohl noch zu Ohren gekommen sein; denn Chaucer pries ihn als den aus-

gezeichnetsten Gelehrten, und Shakespeare kannte Chaucer, der ja ebenfalls die Sage von ‚Troilus und Cressida' bearbeitet hatte. Oder Shakespeare konnte den Namen Gaddesdens am Hofe gehört haben; Gaddesden war an das Bett des pockenkranken Sohnes Eduards des Zweiten berufen worden, den er so zu heilen versuchte, daß er ihn völlig in ein Scharlachtuch einwickeln und die ganze Umgebung des Krankenbetts mit roten Stoffen bekleiden ließ — eine seltsame Kur, die noch im achtzehnten Jahrhundert Englands in Mode war. Genug, dieser Gaddesden, den ich übrigens nur als Typus jener mönchischen Aerzte herausgreife, ohne nachweisen zu wollen, daß Shakespeare ihn wirklich gekannt hat — dieser Gaddesden, den man auch den ersten Engländer nennen kann, der die Kurpfuscherei professionell betrieben hat, hatte eine Therapie in Anwendung gebracht, die eifrig befolgt wurde, obwohl sie voller haarsträubenden Blödsinns war; aber — „es ziemt dem Kranken, des Arztes Wort zu folgen ohne Wanken", sagt der mißtrauische König in ‚Ende gut, Alles gut'. Wenn Gaddesden erklärt, Läuse in den Augenbrauen entstünden durch Feuchtigkeiten; Schlagfluß heile man durch Skorpionöl und Löwenfleisch; Blasenstein vertreibe man mit dem Blute eines Böckchens, das nur mit Petersilie und Steinbrech gefüttert worden sei; bei Gedächtnisschwäche esse man das Herz einer Nachtigall; wer an Nierenschmerzen leide, zeichne, „wenn die Sonne mit dem Löwenherzen durch den Mittagskreis geht", die Figur eines Löwen auf eine goldene Platte und hänge diese um; wer an Zahnweh leide, bestreiche seine schmerzenden Zähne mit pulverisiertem Rabenkot: so sind das nur sehr harmlose Proben jener Heilmittel, die man bei allen spätern ‚Aerzten', den Zeitgenossen Shakespeares, kennen lernt, und in denen die Exkremente der Tiere und Menschen, ferner Blut, Schleim, Urin, Haare, Knochen, Speichel, Eiter eine so ausgiebige Verwendung finden, daß derjenige, der diese Dinge zum ersten Male liest, vom Ekel geschüttelt wird. Und man begreift den Spott des großen Cervantes, der in einer seiner Novellen (Der Lizentiat Vidriera) einmal sagt: „Nur die Aerzte können uns umbringen und bringen uns um, ohne Furcht und ruhigen Fußes, ohne ein andres Schwert zu zücken, als das des Rezepts."

Der Arzt des Mittelalters studiert nicht Anatomie, sondern Alchymie; nicht Physiologie, sondern Astrologie; anstatt Menschen gesund zu machen, macht er Kalender; anstatt nach dem Wo und Wie der Krankheit zu sehen, sieht er nach dem Mond und seinen Phasen; bevor er seinen Rat erteilt schaut er erst nach der Stellung der Sterne und dann nach dem Urin. An alledem war das System des Paracelsus schuld, des dunklen Ehrenmannes, der in seinem ‚Buch Paragranum' das grundlegende Kapitel über den Zusammenhang des Menschen mit den Gestirnen geschrieben hatte. Schon bei den Aegyptern standen Religion und Sterndienst in enger Verbindung. Paracelsus hatte jenen Götterglauben popularisiert, der die Menschen in den sich bewegenden Gestirnen Götter und Lenker der menschlichen Schicksale sehen ließ. Man beobachtete sorgfältig diese Himmelskörper,

ihre Bewegungen, ihren Stand, und deutete diese Verhältnisse auf die Schicksale der unter dieser Konstellation Geborenen. In einer sieghaften Anmaßung hatte Paracelsus prophezeit: „Ihr müßt mir nach, und ich nicht Euch nach; Ihr mir nach, Ihr mir nach, Ihr Avicenna, Galenus und andern. Mir nach und ich nicht Euch nach, Ihr von Paris, Ihr von Montpelier, Ihr von Schwaben, Ihr von Meißen, Ihr von Köln, Ihr von Wien, und was an Donau und Rheinstrom liegt, Ihr Inseln im Meer: Du Italia, Du Dalmatia, Du Sarmatia, Du Athenis, Du Grieche, Du Araber, Du Israelit, mir nach und ich nicht Euch nach!" Die Zukunft gab ihm recht. Sein System stand an allen Universitäten in hoher Achtung.

... Und alle diese abergläubischen Wunderdinge, von denen uns die Schriftsteller der Shakespeareschen Epoche berichten, sind treu in den Werken des Dichters aufgenommen.

Die Hexen verschreiben sich dem Teufel durch „ein Stückchen Nagel, ein Haar, einen Strohhalm, einen Tropfen Blut, eine Nadel, eine Nuß, einen Kirschkern". Sie geben sich „mit Zaubereien, Besprechungen, Zeichendeutungen und andern solchen Schelmereien ab". Sie haben den Mond in der Gewalt und machen Ebbe und Flut. Sie streichen mit Rabenfedern bösen Tau vom faulen Moor; sie würgen Schweine, schwimmen im Sieb übers Meer und entfesseln Stürme; der Wind ist ihnen untertan; sie zaubern dem Menschen Auszehrung an; sie sind mordsüchtig und entstellen den Leib. Sie reiten die Menschen und saugen sie tot; sie sind prophetisch begabt. In den Tagen, in die die Geburt Jesu fällt, krähen die Hähne die ganze Nacht, die Geister dürfen nicht spuken, die Hexen nicht zaubern. Die bangen Seelen Ertrunkener und am Scheidewege Begrabener müssen nachts umherirren; auch Menschen, die während ihrer Lebenszeit Geld erpreßt haben, finden im Grab keine Ruhe; sie müssen nachts wandern, bis sie ihre Sünden gebüßt haben. Am Nordpol wohnen die bösen Geister; die guten Geister bringen den Menschen, während sie schlafen, Segen ins Haus. Beim Mondlicht ziehen die Feen und Zwerge geheimnisvolle Kreise auf dem Rasen, von denen das Schaf nicht frißt. Zanken sich die Geister, dann steigen böse Nebel vom Meere ans Land und erzeugen Fieber, Bäche wachsen zu verheerenden Strömen an, der Bauer pflügt und sät umsonst, die Schafe erkranken in der Hürde, Krähen fliegen, die Kegelbahn ist verschlämmt, auf den Waldwegen wächst Unkraut — kurz, eine ganze Brut von Plagen entsteht. Die Elfen benaschen Milchtöpfe, necken Dirnen, verderben den Brei, lassen die Butter mißraten, erschrecken nächtliche Wanderer durch Lachen und leiten sie irre, locken den Hengst, indem sie das Wiehern der Stute nachahmen, verwandeln sich in einen Schemel und fliegen gerade dann weg, wenn sich jemand darauf setzen will. Sie verwirren nachts die Mähne der Pferde und flechten ihnen Weichselzöpfe, die, wiederum entwirrt, auf Unglück deuten. Aus all diesen Gründen bittet man um Schutz vor den Elfen und Kobolden. Sie sind unsterblich. Und wenn sie ihrer Natur nach nicht unsterblich wären, so

würden sie es schon allein durch Shakespeare geworden sein. Sie leben ewig im Sommernachtstraum der Poesie, versichert Heinrich Heine. Ariel, der sonnige Elf, verwandter Geist Trolls und Pucks, wandelt über den Gischt des Meeres und tanzt auf dem Rücken des Nordwinds. Bald ist er der Feuergeist, der Schrecken bringt und sich in den zuckenden Blitzstrahl verwandelt, bald ist er die lockende, singende Sirene; bald ist er Schalmei, bald Hundegebell, bald Hahnenschrei, bald das Wellenplätschern; sichtbar als Harpyie, unsichtbar, aber fühlbar wie die Luft. Er findet seinen Weg im Dunkeln, holt zur Mitternachtszeit von den verhexten Bermudasinseln zauberwirkenden Tau; er ist ein neckischer Kobold, der die Bösen erschreckt und den Guten nützt. Wer durch Forschungen Herrschaft über die Geisterwelt erlangt hat, wie Prospero, vermag gleichfalls Stürme zu entfesseln, die Sonne zu verdunkeln, das Meer aufzupeitschen, Bäume zu entwurzeln, Berge zittern zu machen und Tote aus ihren Grüften zu rufen und sie wieder zu beleben. Ein Zaubermantel ist sein. Nächtliche Zauberer können den Sinn verstören und das Auge blenden. Der Kuckuck verspottet den Hahnrei; Kartoffeln erregen die Wollust; das Chamäleon lebt von der Luft; Farnsamen hat die Kraft, unsichtbar zu machen; junge Bären kommen als formlose Klumpen zur Welt, denen die Mutter erst dadurch Gestalt gibt, daß sie sie eifrig beleckt; die verlorene Liebe des Gatten gewinnt man wieder, wenn man das Brauttuch auf das Bett spreitet; der Meeradler hat die Macht, die Fische an die Oberfläche zu locken; Pferdehaar, in Mistjauche gelegt, verwandelt sich in Gewürm; der Scythe frißt seine eigenen Kinder; das junge Nilpferd tötet seinen Vater, um sich mit der Mutter zu begatten; aus verfaulten Bäumen entstehen Baumgänse; der Saft von Lieb-im-Müßiggang (Jelängerjelieber), dem Schlafenden ins Aug geträufelt, macht ihn in die Gestalt verliebt, die er zuerst erblickt; ein andrer Pflanzensaft heilt ihn von seiner Liebe — kurz, es entspricht vollkommen der Anschauung jener Zeit, wenn der Bruder Lorenzo sagt:

Große Kräfte sinds, weiß man sie recht zu pflegen,
Die Pflanzen, Kräuter, Stein in ihrem Innern hegen.

Shakespeare kannte diese Kräfte sehr gut — es sind ganze Bücher über seine bewunderswerte Naturkenntnis geschrieben worden — und er wußte vor allem, welche Kräfte der Volksglaube allen Dingen in der Natur beilegte.

Er war besser daran als wir Modernen, die an ihm emporstreben. Uns ist es schon deshalb niemals mehr möglich, ihn zu erreichen, weil wir dreihundert Jahre älter geworden sind, und weil die Naturwissenschaften inzwischen sehr viele poetische Mittel um ihre tiefste Wirkung gebracht haben. Was um 1610 erschütternd wirkte, mutet 1910 fast lächerlich an. Heute klingt wie ein Ammenmärchen, was vor dreihundert Jahren schreckliche Wirklichkeit war. Wir müssen auf dem Theater vom ‚Zufall' reden, während Shakespeare das schwere und tiefe Wort ‚Schicksal' aussprechen durfte. Wir müssen das Schicksal als eine in den handelnden Personen wohnende

Kraft darstellen; Shakespeare durfte diese Kraft aber nach außen projizieren und vor aller Augen wirken lassen. Und beim Theater ist das Auge ja fast alles; es ist der Sinn, der am ersten, am tiefsten und am reichlichsten gesättigt sein will. Wie anders, wie urelementar die Wirkung eines von den Erinnyen gehetzten Menschen auf ein Publikum, das die Nornen leibhaftig am Schicksalstuche dieses Helden weben sieht, und mit dem es Mitleid empfindet, weil es schaut und erlebt, daß nicht eigentlich er die Schuld trägt an den grausigen Mordtaten, die er begeht, sondern die verfluchten Sibyllen, die ihn auserkoren haben, um ihn durch verwirrende Rede zu umstricken.

Kann ein moderner Dichter aber wagen, in einem modernen Stoffe ein groß Teil der Schuld seines Helden auf eine übernatürliche Macht zu werfen? Sicherlich nicht. Und wenn ihn gelüstet, den Einfluß zauberischer Kräfte zu zeigen, muß er schon ins Mittelalter zurück (Faust), wo die Menschen noch an den Teufel glauben, und wo die Einwirkung des Satans oder der Hexen auf den Helden kein größeres Wunder ist, als für uns der Untergang eines Dampfers. Wenn wir lesen, daß tausend Menschen auf einem im Sturme gekenterten Dampfer zugrunde gegangen sind, so scheint uns das sofort verständlich. Wir kennen die Wirkungen des Sturmes; hier ist nur brutaler, grausamer Zufall, kein Wunder. Aber unsre Ohnmacht gegenüber einem solchen Ereignis ist eine weit tiefere als die des mittelalterlichen Menschen; sie ist gleichsam eine gottlose, tierisch-blöde. Zufall, sagen wir. Aber im sechzehnten Jahrhundert setzte man hinzu: Die Hexen haben den Sturm entfacht. Da war der Mensch das Opfer einer übernatürlichen, feindlichen Macht, gegen die man nicht ankämpfen konnte. Da wirkte eine Katastrophe wie ein Gottesgericht, weil in jenen Menschen eine dunkle Furcht vor dämonischen Einflüssen auf sein Handeln und sein Geschick unerschütterlich begründet war. Bei der poetischen Benutzung und Darstellung dieses reinmenschlichen Gefühls hatte der Dichter geradezu die Pflicht, sich jener Wesen zu bedienen, deren Existenz ganz zweifelsfrei war. Gervinus ist, glaube ich, der einzige Shakespeare-Forscher, welcher meint, die Hexen seien „die bloße Verkörperung der innern Versuchung Macbeths“; sie „versinnlichen die böse Seite seines Wesens“. Wenn diese Auffassung richtig wäre, dürfte aber Hekate die Hexen nicht tadeln, daß sie nur Macbeths Zwecke fördern, und nicht ihre eigenen; dürfte Banquo die Hexen nicht sehen, der ja ebenfalls mit ihnen spricht; und dürften endlich Hekate und ihre Dienerinnen auf der Bühne nicht allein auftreten, während sie außer dem Zuschauer niemand sieht.

Shakespeare mußte, wenn er seiner Zeit einen getreuen Spiegel vorhalten wollte, seine Stücke mit übernatürlichen Geschöpfen erfüllen, und er durfte mit ihnen nicht willkürlich umspringen, wenn er eine tiefere Wirkung erreichen wollte; je strenger er sich an die abergläubischen Vorstellungen hielt, die im Schwange waren, desto sicherer griff er dem Zuschauer ans Herz. Und wenn dieser Spuk für uns auch allen Glauben verloren hat — ich

sage ‚für uns‘, obwohl die Berichte über Hexenwesen und Geisterbeschwörung im Jahre 1909 gebieten, vorsichtigerweise zu sagen: ‚für einen Teil von uns‘ — hat er doch auf die Shakespeareschen Zeitgenossen gewirkt wie irgendein andres tragisches, aber natürliches Ereignis.

Aus einem literarhistorischen Kulturbild, das, als ein Band der von Erich Paetel herausgegebenen ‚Neuen Shakespeare-Bühne‘, im Verlag von Hermann Paetel zu Berlin erscheint.

Tagebuchblatt einer jungen Dame der Gesellschaft / von Peter Altenberg

Man kann nur denjenigen Mann wirklich lieb haben, der jene Höhepunkte in uns erkennt, die wir selten oder nie erreichen! Nur wer unsre in uns schlummernden Idealzustände errät, enträtselt, hat uns wirklich lieb! Wer sich begnügt mit unserm täglichen, stündlichen, armseligen Sein, kann uns nie wirklich liebgewinnen! Da werden wir zu Eintagsfliegen seiner Neigung! Wer uns in sich selbst nicht austräumen, nicht ausdichten kann zu unsern eigenen leider unerreichten Idealen, wird heute oder morgen enttäuscht werden von unsern alltäglichen Unzulänglichkeiten! Nicht was wir sind, darf man an uns lieben, sondern was wir unter gütigstem Schicksal hätten werden können! Seine Trauer um unsre Armseligkeit sei seine Liebe! Denn er wisse, daß auch wir es betrauern!

Nur die Genies unter den Menschen haben die Kraft, trotz allen Gefahren sie selbst zu werden, restlos! Wir aber sind darauf angewiesen, daß andre uns in ihrer eigenen Seele ergänzen zu dem, was uns zu unserm Idealzustand fehlt! Deshalb allein eigentlich haben wir das tiefe Bedürfnis, geliebt zu werden! Da wir selbst nicht vollkommen sein können, ersehnen wir uns einen, der unsre mögliche Vollkommenheit in uns erschaut, wie ein Seher, ein Prophet, ein Verkünder! Deshalb hängen wir uns an ihn, weil er etwas von uns sieht, was noch nicht da ist, und was niemand sieht und dennoch vorhanden ist für den genialen liebevollen Erspäher!!! Er sieht in uns, was wir für ein Töchterchen uns erträumen!

Wir haben eigentlich nur den wirklich lieb, der an das in uns glaubt, was zwar tatsächlich in uns vorhanden ist, aber zu zart ist, um im brutalen Leben je zur Entwicklung zu kommen! Gott hat uns Frauen eine überzarte Dichterseele mitgegeben. Wir unterdrücken sie, zerstören sie sofort aus praktischen Gründen. Was nützte uns denn auch unsre Dichterseele?!? Und dennoch haben wir nachträglich nur jenen Mann gern, der sie wieder in sich selber aufleben läßt! Einen, der unsern in uns noch leise klagenden Idealen lauschte! Einen, der trauerte um uns, wie wir selbst es eigentlich tun!

Gott erträumte sich uns schön, anmutig, zartfühlend, sanftmütig, selbstlos; aber der Mann des Lebens nimmt mit allem vorlieb. Da werden wir denn: dumm-eitle Gänse! Brauchen wir mehr zu sein für diesen?!? Und das ist noch zu viel für diesen Idioten, der auf Ideale verzichten kann!

Reinhardt in München

1. Hamlet

Reinhardt in München — das hieß für ihn nicht: sich und seine Kunstauffassung den theaterfremden, ja theaterfeindlichen Grundsätzen der sogenannten Reliefbühne anzupassen, sondern das hieß für ihn: dieses Brett von der Länge und Tiefe eines mäßigen Hängebodens als ein notwendiges Uebel hinzunehmen und im übrigen genau so er selber zu bleiben, wie wenn er plötzlich gezwungen würde, das Deutsche Theater mit der Gelegenheitsbühne der Berliner Ressource oder der Tonhallen zu vertauschen. Die Ungunst des Raums konnte die Absicht nicht verändern: den ‚Hamlet' wieder einmal wie am ersten Tage zu erfassen; ihn mit Augen zu sehen, die sich weder von Tradition noch von Konvention hatten trüben lassen; ihm einen Geist, eine Seele und einen Körper zu schenken, die den Menschen unsrer Zeit bereicherten, ohne Shakespeare zu verfälschen und zu verkleinern. Eine Wahl gab es höchstens zwischen den verschiedenen Wegen, auf denen diesem Ziel zuzustreben war. Da keine Drehbühne mit ihren Vorteilen zur Verfügung stand, hätte es nahe gelegen, Beerbohm Trees Dekorationslosigkeit zugunsten eines möglichst vollständigen Textes und eines möglichst beschwingten Tempos auszunutzen. Aber nur das Zimmer bei Polonius wurde aus jenen einfarbigen Vorhängen gebildet, die bei Tree den Thronsaal und das Gemach der Königin und die Terrasse von Helsingör vorstellten. Alle diese und die andern Räumlichkeiten mußten von Reinhardt immer wieder mühsam auf- und abgebaut werden. Für die Wirkung des Dramas zu langsam, für die Genußsucht des Auges zu schnell verschwanden kostbare Schauplätze, die ihre Beglaubigung nicht in ihrer handgreiflichen Wirklichkeit und praktischen Verwendbarkeit, sondern in der farbenfreudigen und doch nicht farbenlauten Phantasie ihres Ersinners hatten. Aus stillen Tönen, aus rosa und grauweiß und seegrün und altgold, und aus den zartesten Abstufungen von rot und blau entstand eine Atmosphäre der Bedrücktheit, des Nebels, der Vieldeutigkeit, in die Hamlets düsterer Mantel, die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz einen Ruhepunkt brachte, ohne sie abzuschwächen. Es entstand aber auch, bei aller Enge, durch die geschickte Ausbeutung jeder Möglichkeit das Bild eines weitverzweigten, unheimlichen, alten Schlosses, in dem es um die Spukezeit der Nacht immerhin das gespenstigste Hin und Her geben mochte. Die Mittel waren einfach genug. Um es bei dem Hängeboden zu belassen, so führte von diesem Hängeboden eine vielgebrauchte Treppe in den berühmten oder berüchtigten mystischen Abgrund der Reliefbühne und regte die Einbildung an, sich auszumalen, zwar nicht, daß es

da unten fürchterlich sei, wohl aber, was für unbestimmte und unkontrollierbare Dinge sich da abspielen könnten. Ein zweites Mittel war eine Galerie im Schlosse, von der sich ein Ausschnitt zeigte, ohne daß architektonisch verständlich wurde, von wo sie ausging und wo sie mündete. Auf diesem neutralen Boden erschien Ophelia, um in ein Kloster geschickt zu werden, und hier stand unversehens Hamlet, wenn der König im Vordergrund betete. Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft! Auf diesen sechs oder wie wenig Metern Holz mußten es Ahnungen machen, und da man hinter der mächtig hohen Kirchhofsmauer nichts sah, so sah man das ganze Dänemark dahinter.

Das Wort wird auf der hurtigen berliner Drehbühne noch weniger geschmälert werden als in München. Der vierte Akt war auf die übliche Weise zusammengestrichen; aber ernstlich vermißt wurde doch nur die Begegnung Hamlets mit dem Hauptmann des Fortinbras. Was in allen übrigen Szenen Reinhardt für sein Teil getan hatte, war eine Erneuerungsarbeit hohen Ranges. Die Verstaubtheit, die Schmuddligkeit und die Verschwommenheit, in der ganze Theatergenerationen es sich bequem gemacht hatten, schien von diesen Szenen genommen. Sie waren bis in den letzten Winkel reingefegt und blankgekehrt und blitzten, daß es eine Lust war. Wo hätte jemals, um ein besonders auffallendes Beispiel herauszugreifen, der Auftritt der Schauspieler und ihre Komödie vor dem König eine solche Plastik gehabt! Herr Kühne als zweiter Schauspieler stand vor Hamlet und spielte, als roter Intrigant, vor dem Hofe seinen Lucianus, daß eine ganze Richtung der Schauspielkunst lebendig wurde. Dabei war besonders fein, wie sich nur das Mitglied der englischen Wandertruppe, nicht das Mitglied des Deutschen Theaters vordrängte. Wenn Herr Hartau den kunstvollen Ueberschwang seiner Pyrrhusrede gleichfalls ausschließlich als Charakterisierungsmittel des mittelalterlichen Kollegen und nicht als eigenes Ausdrucksmittel aufgefaßt wissen wollte, so war er nicht minder lobenswert. Jedenfalls hätten allerhand andre Kräfte des Reinhardtschen Personals es nötiger als diese beiden, Hamlets Belehrung anzuhören und zu befolgen. Ein Schuft, wer mehr gibt, als er hat, und somit kann man die Königin und die Ophelia dieser Aufführung laufen lassen. Wer aber weniger gibt, als er hat? Reinhardt macht aus der Tugend seines Ensembles, die in dem Reichtum an Weiblichkeit besteht, eine Not, wenn er für die Königin auf die Durieux und die Wangel, für Ophelien auf die Heims, die Höflich und die Eysoldt verzichtet. Das geht in München, aber das geht nicht in Berlin; und da bei der Uebernahme dieser Vorstellung ohnehin die Szenerie den berliner Dimensionen angepaßt werden muß, so sei auch gleich gesagt, worin ihre Schauspiel=

kunst sich sonst noch den berliner Ansprüchen anpassen muß. Ganz von selbst werden hier die beiden Massenauftritte, beim Schauspiel vor dem König und bei der Rückkehr des Laertes, die Akzentuierung verlieren, die auf der kleinern Bühne wahrscheinlich unvermeidlich gewesen ist. Schwieriger wird es sein, Herrn Beregi soweit zu verinnerlichen, daß nur im Ohr des eifersüchtigen Hamlet der Bruderschmerz des Laertes voll Emphase, daß er für uns aber voll Empfindung tönt. Nicht so schwierig brauchte es zu sein, der Intelligenz des Herrn Wegener auszureden, daß König Claudius — der selbstverständlich seine Bösartigkeit nicht vor sich hertragen und in keiner Kunst der Heuchelei unerfahren sein darf — daß dieser geflickte Lumpenkönig an seiner Seele ein ziemlich argloses Kind ist, von dem man im Grunde nicht weiß, wie es zu seinen Lastern und zu einem Meuchelmord kommt. Daß alle diese Gestaltungen, durch Umbesetzung oder durch Kräftesteigerung, teils der Saftigkeit des Schildkrautschen Totengräbers, teils der Herzhaftigkeit des Wintersteinschen Horatio angenähert werden, das ist um so wünschenswerter, als Moissi in der zweiten Hälfte der Tragödie doch nicht mehr stark genug ist, um den Glanz und die Fülle und damit den Stachel ebenbürtiger Partner entbehren zu können.

Dieser Hamlet setzt mit einem solchen Nachdruck ein, daß ihm zu tun fast nichts mehr übrig bleibt. Er wäre vollkommen, wenn er nach der Erscheinung des Geistes oder nach dem Schauspiel oder allerspätestens nach dem Gebet den König niederstoßen dürfte. So ungebärdig und so primitiv ist er. Von einer prachtvollen Wildheit des Blutes, die es zu Hamlets lachender Verzweiflung noch sehr weit hat. Damit wird der Gestalt von ihrem geistigen Umfang und ihrer seelischen Tiefe genommen. Aber selbstverständlich fehlt ihr bei dieser Auffassung auch jede Schmachtlappigkeit, jenes Geseufz beklemmten Odems, das nach schlechtem Herkommen Hamlets Tatenscheu charakterisiert. Das Hauptmerkmal des Moissischen Hamlet ist nicht Schwermut, sondern Trotz, in den Monologen ein bitterer Trotz, der sich selbst martert, in den Duetten und Ensembleszenen ein leidenschaftlicher Trotz, der mit geballten Fäusten um sich schlägt, aber ins Leere oder an falscher Stelle trifft. Schön ist die abwehrende Reinheit, die dieser Hamlet sich in dem eklen Treiben dieser Welt bewahrt hat, die empfindliche Schamhaftigkeit, die sich mit Ironien zu panzern weiß. Leider reicht das alles nicht aus. Streckenweise täuschen die betörenden Künste dieser strahlenden, vollen, feierlichen, aber auch aufs behutsamste differenzierenden Stimme Shakespearesche Weltweite vor. Noch leichter hat es das Bild dieses schmalen, geschmeidigen, flackeräugigen, lymphatischen Jünglings, uns zu bestechen. Wenn mans am Ende aber recht bedenkt, wars weniger Hamlet als Don Carlos.

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar

1. Der Bund der Jugend

In diesem Lustspiel wetterleuchtet es schon recht gefährlich. Eine drohende, unheimliche Falte sitzt in der heitern Physiognomie dieser Komödie. In ihr Lächeln ist eine Unmutsgrimasse eingeklemmt.

Man hat den Eindruck, als ob der Dichter mit Humor an die Schilderung der Streber, Phraseure, Neidlinge, Gefühlskalkulanten und wortberauschten Schwachköpfe herangetreten, dann aber, von seinem Stoff alteriert, immer mehr in Zorn und Mißlaune geraten und schließlich nur durch ein resolutes Abschwenken ins possenhaft Närrische seinem Unmut entflohen wäre. Im dritten Akt wirft das Thema breite tragische Schatten. Und es bedarf einer Fülle greller Schwanklichter, um das Dunkel zu vertreiben.

Der Humor liegt im ‚Bund der Jugend' nicht in den Menschen, nicht in den Ereignissen, sondern in der Mechanik des Spiels. In den Schiebungen der Tatsachen, in dem labyrinthischen Rundherum und Durcheinander der Aktion. Ich möchte sagen: dieses Stück birgt eine unheitere Seele in einem skurrilen Körper. Es hat die gewisse trist verrunzelte Komikervisage.

Sein Gelächter klingt wie ein trocken gesprochenes ‚Ha ha'. Seine Ironie schmeckt süß-sauer. Die ganze Scherzhaftigkeit des Spiels scheint aufgerichtet wie ein Schutz zur Abwehr des eigenen, übermächtig aufströmenden Pathos.

Wie des öftern nachgewiesen, sind im ‚Bund der Jugend' eine ganze Reihe späterer Ibsen-Probleme in einer Art Verpuppungszustand merkbar. Nicht minder interessant wäre es aber, hier die Ibsen-Technik, in einem frühen Vorstadium ihrer Meisterschaft, aufzuzeigen. Es ist schon wie ein Entwurf zur Vollkommenheit. Es ist schon dieses zwanglos-feste Netz von Beziehungen unter den Menschen des Spieles, von jedem Punkt des dramatischen Vielecks eine Linie zu jedem Punkt, dieser restlose Verbrauch des thematischen und psychologischen Materials, diese listige Nutzbarmachung jedes Motivs, auch in seinen kleinsten Spänen und Abfällen. Nur sind noch eine Menge dicker Hilfslinien da, die bei den spätern, vollendeten Zeichnungen spurlos getilgt scheinen.

Das Ensemble des Lessingtheaters dehnt die ohnehin nicht allzu kurzweilige Komödie sehr ins Breite. Ich glaube, man könnte das Tempo ohneweiters um die Hälfte rascher nehmen. Albert Bassermann, als Rechtsanwalt Stensgard, wirkt sehr amüsant durch seinen liebenswürdigen Ton harmloser Niederträchtigkeit, durch das naiv Selbstverständliche seiner Frechheit. Aber die Rolle scheint ihn nicht zu interessieren. Er spielt sie ein wenig verdrossen, unlustig, gelangweilt. Gelegentlich, in übertragenem, aber krassestem Sinn gemeint: mit dem Rücken zum Publikum. Sehr fein, schlau, pfiffig, behaglich Emanuel Reicher als Politiker Lundestad. Ein alter Fuchs, der seinen Bau wohl hütet, aber doch gewisse Rassesympathien

für verwandtes Raubzeug hat. Oscar Sauer gibt den Kammerherrn Bratsberg. Die wunderbare Milde, die durchleuchtende innere Reinheit, mit der er seine Menschen begabt, die Noblesse seines Tons und seiner Geste, der Hauch einer unmateriellen Schönheit, der um den ganzen Mann ist — das alles reicht über die schauspielerische Sphäre weit hinaus.

2. Die Stützen der Gesellschaft

Die Geschichte von Konsul Bernick und der Indian girl, von Tante Lona und Onkel Johann und dem kleinen Olaf erscheint dazu qualifiziert, in Schullesebüchern einer nahen Zukunft als lehrhafte moralische Erzählung still zu prangen. Bis hart, ganz hart an den Abgrund führt Gott den Sünder, aber im allerletzten Augenblick ruft er: Stop! und: Gnade! Und das erweist sich als weiser Tric und kluge Rechnung. Denn was hätte der Herr davon gehabt, wäre seine drohend erhobene Hand niedergesaust? Einen gerichteten Schuldbeladenen? So hingegen gewinnt er sich einen reumütigen Bekenner, einen Gutmacher von Schlechtem und Bösem, einen sittlich gefesteten Anerkenner von Familie und Ehe, einen pietätvollen Geltenlasser von Tanten und resignierten alten Mädchen. Gott ist gütig, aber Konsul Bernick ist dankbar. Er revanchiert sich gewissermaßen für empfangene Himmelsgunst. Das Schicksal verfuhr nobel mit ihm, nun verfährt er nobel gegen das Schicksal. Gibt, wo er nicht mehr geben müßte. Verzichtet, wo er gefahrlos behalten dürfte.

Also eigentlich eine lehrhafte moralische Erzählung mehr für jene Wesen, die über den Menschen sind. Moral: eine geschickt plazierte und rechtzeitig aufgegebene Drohung wirkt besser als die vollzogene Strafe. Möge es das Schicksal zur Kenntnis nehmen! Es geht auch ohne Blutvergießen. Es genügt, die Menschen zu schrecken, um sie zu läutern.

Konsul Bernick trug seine Schlechtigkeiten in einer eisernen Rüstung. Sie waren ihm ein Schutz gegen mancherlei. Aber da geriet er in ein Gewitter, der Himmel flammte drohend, und Tante Lona sagte: „Kannst Du Dich sicher fühlen in Deiner Rüstung? Merkst Du nicht, daß sie den Blitz anzieht?“ Konsul Bernick merkte es, denn der Blitz schlug ganz knapp neben ihm in die Erde. Und deshalb, als das Gewitter sich verzogen hatte, ging er hin, tat seine eisernen Schlechtigkeiten ab. Nicht so sehr, weil er sie als Schlechtigkeiten, sondern weil er sie als gefährliche Schlechtigkeiten erkannt hatte.

Bernicks ‚Läuterung‘ ist dubios. Sie ist ihm abgelistet. Der nüchterne Mann, sofern er ein konsequenter Charakter, hätte nie den Leuten seine Schmach und seine Zerknirschung offenbart. Das tat der Konsul im Empfindungstaumel, im Ergriffenheitsrausch, in einem seligen, milden Dusel, im delirium clemens gewissermaßen.

Seine Seele wurde vom Schicksal nach einer umständlichen Kaltwassermethode behandelt. Erst lang in der Wärme des Wohlstands, des Ansehens, der Macht belassen; dann mit heftigen Douchen jäh abgekühlt;

dann plötzlich wieder in ein höchsttemperiertes ‚Gott-sei-Dank!‘-Gefühl gewickelt. Da schwitzte sie nun ein befreiendes Schuld- und Wahrheitsbekenntnis aus.

Das Schicksal, die Vorsehung, der höhere Wille, oder wie mans nennen mag, sind so abgeschmackt, wenn sie sich pädagogisch benehmen! Es muß schon ein Kind, beim Anhören von Erzählungen mit sittlicher Nutzanwendung, stutzig machen, daß Gott immer erst siegt, nachdem er den rebellierenden Menschengeist zermürbt hat. Nie, solange die Partie gleich steht, nie über starke Herzen und wehrfähige Gehirne. Immer erst, nachdem der Gegner irgendwie geschwächt, benachteiligt, machtlos geworden ist. So ‚unsittlich‘ ist das jähe Aufschießen des sittlichen Gewissens in Bernick! Der Himmel nützt seine Chance erpresserisch aus. Das Gute schlängelt sich auf gewundenen Schleichwegen heran. Die Wahrheit siegt über die krank und schwach und kläglich und sentimental gewordene Lüge.

Ibsen hat kaum je von Drama zu Drama einen weitern Schritt getan, als von den ‚Stützen‘ zu ‚Nora‘. Hier: ein Theaterstück, ein Gesellschaftsdrama. Dort: eine Dichtung, ein Menschheitsdrama. Hier: die Aufzeigung des Schlechten, Inkorrekten als schlecht und inkorrekt. Dort: die Entwertung des Braven und Korrekten. Hier: das Erbärmliche der konventionellen Lüge. Dort: das weit Erbämlichere der konventionellen Wahrheit.

Es ist von den ‚Stützen der Gesellschaft‘ zum ‚Puppenheim‘ geradezu der Weg: von außen nach innen; von der Oberfläche in die Tiefe.

Spätere Ibsenthemen klingen sogar kräftig an in den ‚Stützen‘. „Ach, liebe Betty, das kann Dich doch nicht interessieren!“ sagt Konsul Bernick der Gattin, die an seiner Sorge Anteil haben will. Eine stärkste Komponente der ‚Nora‘-Idee. Das Machtproblem des John Gabriel Borkman wird gestreift: hier wie dort führt der Weg zu männlichen Ehrgeizzielen den Mann über zertretene Frauenseelen. Am amüsantesten ist die innere Verwandtschaft zwischen Lona Hessel und Gregers Werle. Sie ist das derbe Rohmaterial zum Gregers. Sie kommt von fern, aus Amerika. Gregers Werle von noch weiter her: aus dem Mond. In Lona Hessel ist die ideale Forderung in des Wortes Sinn ‚verkörpert‘. In Gregers durchaus ‚vergeistigt‘.

Im Brahmschen Ibsenzyklus leuchten die ‚Stützen der Gesellschaft‘ als ein Stern zweiter Größe. Von zwei Darstellern kommt alles Licht. Von Else Lehmann und Albert Bassermann. Die Lehmann spielt prachtvoll: streitbare Mütterlichkeit. Mütterlichkeit als Charakteranlage, als Art-Zeichen. Ihre Darstellung solcher wärmehaltender und wärmeausströmender, ich möchte sagen: Kachel-Seelen, die jeden Raum, darin sie verweilen, mit Tüchtigkeit, Güte, Arbeitsfreude, trotziger Bravheit förmlich durchheizen, ist absolut vollkommen. An Konsul Bernick übt Albert Bassermann seine Kunst der plastischen Ausschattierung mit fast zärtlicher Sorgfalt. Und keine zweite Bassermannsche Figur flimmert und strahlt in einem so farbigen Reichtum scheinbar unwillkürlicher, reflektorischer kleiner Menschlichkeiten, wie diese.

3. Nora

Die Komödie der femme incomprise ist vielleicht unter allen Ibsen-Dramen am stärksten von dem seitherigen Wandel in Begriffen und Anschauungen alteriert worden. Ihr Ernst hat Schaden genommen. Ihr Pathos ist ein wenig brüchig geworden. Die feierliche Schlußabrechnung, die ganze großartige Argumentation der unverstandenen Frau hat einen hauchdünnen Schimmel von Lächerlichkeit angesetzt. Der Widerspruch gegen den alten, genialmethodischen Querulanten und unerbittlichen Prozesse-anstifter Ibsen (eine Zeitlang wurde dieser Widerspruch von der jüngern nordischen Dichtergeneration als Abzeichen der Ultra-Modernität getragen) hat am ‚Puppenheim' seine kräftigste Bosheit geübt.

Für Hamsun, für Strindberg ist ‚Nora' das rote Tuch, das sie ganz bösartig und giftig macht. Ihnen, die am Weibe gelitten, erscheint Frau Nora Helmer als kein organisches Lebewesen, sondern als eine Retortenschöpfung; eine Frau, wie sie nicht ist, sondern wie sie aus überhitzten Mann-Idealitäten sich gestalten mag; ein Popanz von Dichters Gnaden.

In der Tat ist die Logik der Nora kaum mehr imstande, den Hörer zu bezwingen. Wenn unser Gefühl noch mit ihr geht, so deshalb, weil wir dem Mann, weil wir diesem Mann die moralische Niederlage so gerne gönnen. Sehr schlau, daß der Dichter einen zuwidern Kerl zum Herrn des ‚Puppenheims' gemacht hat. Wie, wenn Helmer, bei gleichem Unverständnis für die seelischen Bedürfnisse der Gattin, bei gleicher Art, das unzerstörbar Kindhafte in ihr als ihr Schönstes, Bestes zu erhalten, bei gleichem Streben, nichts von Sorge und Geschäft und gemeiner Tagesdrangsal ihre helle Wesenssphäre trüben zu lassen — wie, wenn er bei all dem kein so kurzstirniger Egoist, kein so kleinlicher, kalter, stumpfer Ehrgeizling wäre? Sondern einfach ein gutmütiger, braver, Weib und Kinder liebender Normalmensch? Wir haben Mitleid mit Frau Nora, nicht weil wir sie an einen Mann gekettet sehen, der sie ‚nicht versteht', sondern weil wir sie einem so unsympathischen Nichtversteher ausgeliefert sehen. Statt des Wunderbaren, das Nora erwartet, kommt nicht ein Gewöhnliches, sondern ein ungewöhnlich Gemeines. Darum sind wir mit Wonne bei jenem Teil der großen Abrechnung, in dem Nora den Mann seine subjektive Niedrigkeit fühlen läßt, und sind skeptisch, wo Nora prinzipiell wird. Die gekränkte Frau hat unser tiefstes Mitgefühl; nicht so die gekränkte Romantikerin. Andre Dichter und Erkenner nach Ibsen haben die fordernde, hungrige Romantik der Frauenseele in andrer Beleuchtung geschaut. Und lernten das Erschrecken vor diesem Hunger, der sich menschen- und seelenfresserisch, unersättlich, gefährlich und erbarmungslos zeigte.

Als ein starkes Theaterstück erweist sich ‚Nora' noch immer. So unverblaßt kräftig in der Buntheit seiner Gegensätze, so schön in dem steilen und doch sichern Anstieg zur Katastrophe, so klug-ökonomisch bei allem Reichtum in der Charakteristik. Jeder Satz zur Sicherung, zur Stand-

und Tragfestigkeit des dramatischen Baus ein notwendiges Steinchen. Das erste Wort, das im Stück gesprochen wird, dient schon zur Charakterzeichnung: Nora läßt sich vom Dienstmann nichts ‚herausgeben' (Motiv ihres Leichtsinns). Das Netz der Beziehungen zwischen den Menschen, zwischen den Ereignissen, ist ungemein fädenreich, dicht und doch klar gesponnen. Man bezichtigt das ‚Puppenheim' gerne der Theatralik. Aber weder der Schicksalsbriefkasten, noch die Tarantella, noch die Todesschatten um Doktor Ranks Haupt sind Theatercoups. Es sind nur ganz gerechtfertigte Höchstspannungen von Möglichkeiten. Nicht hineingesteckte, sondern herausgeholte Effekte, gewissermaßen Maximalleistungen einzelner, im dramatischen Gemenge enthaltener Elemente; und bewundernswert ist der Blick, mit dem diese Leistungsfähigkeit erkannt, bewundernswert die lautlose Kraft, mit der sie abgezwungen wurde. Theatralisch, für mein Empfinden, ist einzig Noras Abgang, der sofortige Abgang. Nämlich: hier scheint eine phraseologische Wendung beim Wort genommen; eine sprachliche Uebertreibung zum Zweck der Theaterpointe exakt ausgeführt. Wenn Nora sagt: „Ich verlasse augenblicklich dein Haus", so heißt das ‚augenblicklich' eben nicht ‚augenblicklich', sondern: so bald wie möglich. In die beste Ergriffenheit müssen sich platt-rationalistische Bedenken mischen: Was macht sie jetzt auf der Gasse? Um drei Uhr früh im Winter?

Frau Irene Triesch hat sich der Nora geistig so durchaus bemächtigt, daß ihr heute auch jene Teile der Rolle glücken, die ihrer wesensfremden Art noch vor zwei Jahren sich nicht fügen wollten. Diese willensstarke, überlegen intelligente Schauspielerin, in deren Augen das Feuer eines quälenden Ehrgeizes brennt, hat mit listiger und zäher Strategie die Nora-Rolle gleichsam umgangen, die Figur auf Schleichwegen des Intellekts überrumpelt. Dem Raffiniert-Bewußten der Frau Triesch widerstrebt das Naiv-Unbewußte der Nora im ersten Teil des Dramas. Mit diesem Feind also, der nicht zu besiegen, schloß Frau Triesch ein schlaues Kompromiß. Aus nicht abzustreifender Bewußtheit, aus nicht zu entbehrender Unbewußtheit machte sie ein Mittelding: einen ahnungsvollen Gemütszustand, den man sowohl der Darstellerin wie auch der dargestellten Figur glauben kann. Einer Wolke von Ahnung entzuckt der Blitz des Erkennens, der dramatische Donner rollt, und ein Gewitterregen der Beredsamkeit geht nieder. In Frau Trieschs Darstellung erhält die Nora-Figur eine eigentümliche Verschiebung des tragischen Akzents. Nicht die Enttäuschung durch Herrn Helmer scheint uns jetzt das Schwere in Noras Schicksal, sondern die Täuschung durch ihn. Wie konnte diese kluge, scharfäugige, scharf denkende und das Gedachte scharf formulierende Frau für jenen Mann nicht nur Liebe, sondern in seiner Nähe, durch ihn, auch etwas wie Glück verspüren? Welche platte erotische Zauberei hielt die hellen Instinkte dieser Nora jahrelang in Schlaf? Die Nora Ibsens macht einen schmerzlichen Reifeprozeß durch. Man sieht das Werden ihres höhern, freiern, klarern Menschentums. Die Nora der Frau

Triesch aber birgt von allem Anfang an die wissende Nora des Dramenendes. Bei ihr erscheint der dramatische Verlauf nicht als ein Wachsen und Reifen, sondern als die Befreiung eines latenten, fertig vorhandenen Zustandes; nicht als ein Werden, sondern als die Erweckung eines Seins aus rätselhafter Gebundenheit. Die fröhliche Nora der Frau Triesch ist nicht eine sorglos Spielende, sondern eine nachtwandlerisch an Abgründen Tänzelnde.

Bassermann spielt den Helmer in einer Maske von aufreizend borniertem Blond. Das heißt: er spielt nicht die Rolle, sondern er spielt mit der Rolle. Sie ist für seine muskulöse Geistigkeit nicht schwer genug (nicht im Sinne von difficilis, sondern von gravis). Man hat den Eindruck: er langweilt sich als Helmer. Seine Intelligenz hat zu wenig zu tun, seine plastische Kraft zu wenig zu gestalten. Er verschenkt eine Fülle witziger Details an die Figur. Mit einem splittrigen, von Schnoddrigkeit zernagten Organ, mit schlenkernden Gebärden von einer eigentümlich selbstgefälligen Saloppheit gibt er im Verkehr mit Nora eine trefflich zuwidere Mischung von Leutseligkeit und Geringschätzung. Ein korrektes Ekel. Herr Bassermann ist groß, wo er eine Ueberlegenheit spielen darf, ein Stehen über Situationen, einen intellektuellen Sieg. Der Helmer gibt hierzu keine Anlässe. Und es scheint, als ob Bassermann sich für die Ueberlegenheit, zu der es innerhalb der Rolle nicht kommt, durch eine Ueberlegenheit über die Rolle selbst schadlos halte. Es ist manchmal wie ein Wetterleuchten von parodistischer Laune in seiner ganzen Art. Und in der konzentrierten Wucht einzelner Momente etwas wie gewaltsam bezwungene Heiterkeit, wie unterdrückte Grimasse. Seine Intelligenz fließt gleichsam über den Rand der untiefen Figur, und diesen Ueberfluß merkt man dann als ein witziges Nichtdazugehöriges. Herr Bassermann macht Pausen, die schon wie ein völliges Aufhören sind, Pausen von unbegreiflicher Länge, Pausen, in denen der Atem des Dialogs nicht mehr angehalten, sondern ausgegangen scheint. Es ist, als ob der Sprecher das Wort zu hoch in die Luft geworfen hätte und nun warte, bis es wieder herunter komme.

Er spielt mit der Rolle.

4. Gespenster

Die Aufführung der ‚Gespenster' ist wunderschön. Der Vollkommenheit angenähert. Deshalb aber keineswegs ‚über aller Kritik'. Gerade an künstlerischen Ereignissen von solcher Qualität wie die Brahmsche ‚Gespenster'-Aufführung lohnt es sich, Kritik zu üben; sofern unter Kunstkritik nicht die Anmaßung, zu zensurieren, Noten zu geben — wozu keinerlei Legitimation vorhanden — gemeint ist, sondern ein Bemühen, das logische wie das mystisch-verschleierte Warum einer künstlerischen Wirkung zu erhellen. Der lebendige Gedanken- und Empfindungsstrom, den ein Kunstwerk über unsre Seele schickt, setzt Herz und Hirn in Schwingung. Kritik üben, heißt diese Schwingungen aufzeichnen und

von ihrer Intensität und Weite und besondern Art auf Intensität, Fülle und Besonderheit des treibenden Stromes schließen. Warum man hievon gerade bei außerordentlichen künstlerischen Erlebnissen absehen und es da mit ekstatischen Schreien bewenden lassen soll, ist nicht zu verstehen. Die Brüder vom Metier, scheint es, unterschätzen und überschätzen ihr Amt. Sie unterschätzen es, wenn sie meinen, daß die Kritik vor dem großen Kunstwerk stumm salutierend abzuschwenken habe (gerade hier hat sie Halt zu machen und sich um Erkenntnis zu mühen); sie überschätzen es, wenn sie meinen, daß des Kritikers Lob und Tadel ideell-belangreich fürs Kunstwerk sei; sie sind es einzig und allein für den Kritiker. Es geschieht dem großen Kunstwerk gar kein Abbruch an Größe, wenn es durch das Medium einer Kritik gesehen wird. Aber dem Kritiker freilich kann allerlei passieren, wenn er durch das Medium eines großen Kunstwerks sich offenbaren soll.

Das Leitwort der ‚Gespenster' könnte lauten: „Es erbt sich eine böse Krankheit wie Gesetz und Rechte fort". Die Lues ist Symbol. Der verwesende Humus von Gesetz, Ordnung, Sitte, Pflicht treibt Giftpflanzen: das ist der Sinn.

Die Kammerherrin wird von der personifizierten Sitte und Moral zu dem ungeliebten, unverstandenen Mann zurückgezwungen. Sie fügt sich und erfüllt ihre Pflicht. Die Kammerherrin muß dem kranken Sohn Gift reichen, ihn gewissermaßen mit eigener Hand töten. Damit tut sie wieder ihre Pflicht. Die beiden Pflichterfüllungen sind verwandt miteinander wie Keim und Frucht. Sie zeigen den Begriff in seiner ganzen Dehnbarkeit gestreckt vom Pol bis zum Gegenpol. Und als Definition der Pflicht ergibt sich in beiden Fällen: Mord am Eigensten.

Der Gesellschaftskritiker Ibsen führt oft eine recht lehrhaft-doktrinäre Sprache. Er hält der Moral Moralpredigten und ruft die Ordnung zur Ordnung. Hier aber, in den ‚Gespenstern', hat sein Ingrimm eine finstere Schweigsamkeit, sein unbarmherziges Exemplifizieren eine asketische Spruchkargheit, die durchaus großartig wirken. Dieses Drama ist in Trauer wie gebettet. An Friedhofsmauern zieht seine trübe Straße vorbei: Gesetz und Pflicht, hochaufgerichtete Totenkreuze, blicken drohend, lebenverneinend, herüber.

In der Darstellung des Lessingtheaters wird die ganze tiefe Bangigkeit der Dichtung, ich möchte fast sagen: beglückend frei. Ein zauberisches Wirkungsgeheimnis der Tragödie, der tragischen Kunst, offenbart sich. Sie gestattet die Einigung zweier unvereinbarer Triebe: das Ich preiszugeben und das Ich zu schonen. Sie gestattet dem Zuschauer Erschütterungen, Verbrennungen, Leidenschaften, Haß und Liebe, ohne daß er gleichsam zu deren Rechten auch deren Pflichten übernehmen müßte. Sie gestattet die wonnig-gefährlichsten Räusche des Lebens und erspart den Katzenjammer. Man ist wie der glücklich-gespenstische Trinker der ‚Phantasien im Bremer Ratskeller'. Mit einem Ventil am Schädel, das die

vergiftenden Dünste entläßt und die unendliche Erneuerung des alkoholischen Reizes gestattet.

Oswald: Albert Bassermann. Ein ungemein ergreifendes, intensives Stück darstellerischer Kunst. Bassermann spielt die letzten Stunden eines Verurteilten. Seine unentrinnbare Not umschließt ihn wie eine enge Armensünderzelle. Er spielt mit einer dumpfen Zurückhaltung, die stärker wirkt als lautes Toben. Gebärde und Miene sind gelähmt, die Rede tonlos, der Blick krampfhaft angestrengt, als wenn er die nahe lauernde Finsternis durchreißen wollte. Gewöhnlich tragen die Oswalde ihre Angst wie einen schauerlich-schön flatternden schwarzen Mantel. Bassermann trägt sie wie ein anhaftendes Nessuskleid, unter dem er lebendigen Leibes in Qualen verbrennt. Er spielt nicht die Not eines mit sicherm Untergang endenden Kampfes, sondern die Not eines Menschen, der nicht kämpfen kann: weil ihm jede Waffe aus der Hand geschlagen, weil er nicht weiß, womit er sich wehren sollte.

Ganz herrlich ist der Pastor Manders des Herrn Sauer. Alle klarsten Quellen der Güte und Menschenliebe rauschen in diesem Herzen; und werden doch nutzlos aufgesogen von sandigen Pflichtbegriffen, werden gedrosselt von der gedanklichen Enge, die sie in ihrem Lauf durchfließen. Die Seelen der Sauerschen Menschen haben gewissermaßen gläserne Wände. Märchenhaft tiefe Blicke darf man in sie tun.

In der Sublimierung durch die Sauersche Kunst verdampft allerlei Niedriges und Kleinliches der Figur, was doch eigentlich zu ihrem Wesen gehörte. Dieser salbungsvolle Mann ist ein wenig feige, ein klein bißchen duckmäuserisch und kräftig borniert. Aber was für ein lieber Kindskopf ist der Pastor des Herrn Sauer! Wie ungespielt, selbstverständlich das Priesterliche in seiner Art, diese permanente Bereitschaft seines ganzen Wesens, zu segnen, zu ermahnen, zu trösten, milde zu tadeln. Seine Stimme hat etwas wie Feiertagsglocken, und auch seine Geste scheint immer ein wenig sonntäglich-besonders. Was für ein rührend hilfloser Helfer! Welch ein väterliches Kind! Welch ein sanftmütiger Zürner! Die Sauersche Kunst läßt aus den Menschlichkeiten des Pastor Manders eine merkwürdige letzte Blüte sprießen: einen unbeschreiblich weichen Humor. Es ist wie: lächelnde Einfaltsverklärung. Ein Stückchen künftiger paradiesischer Heiterkeit schwimmt in leichter Wolke schon um dieses Priesters irdische Person.

Ueberaus schön die Szenen zwischen Pastor Manders und Frau Alving. In dem Verhältnis der beiden ist schon der Entwurf zu einem wichtigsten Teil der Borkman-Tragödie gegeben. „Sie haben ein Verbrechen begangen an sich und an mir“, sagt Frau Alving. Sie könnte fast ebenso gut schon sagen: „Du hast das Liebesleben in mir getötet!“ Da hat auch das Spiel der Frau Lehmann seine Höhepunkte. In einem fiebernden Mienenspiel brandet das Toben ihres Herzens, in Zuckungen eines bösen, haßerfüllten, höhnischen Lächelns, in Blicken voll Vorwurf und Gram entspannt sich ihre innere Verzweiflung. Frau Lehmann kann unendlich

viel Schmerz in ihre Blicke legen; die Tränen, die sie weint, sind nicht rasche, leichte Tränen, sondern fließen hart und stockend. Männliche Tränen, möchte man sagen. Und wie sie als Frau Alving um ihren Mut ringt, wie sie jeden Rausch des Schmerzes, jeden Rausch der Zärtlichkeit gewaltsam niederhält, um alles nur stark bleiben will: diesen Verzweiflungskampf gegen zwei Fronten, gegen ein übermächtiges Schicksal und gegen die eigene übermächtige Herzensnot, führt die Frau Alving der Lehmann mit solcher Tapferkeit, mit solchem Heroismus, mit solcher Seelengröße, daß es wie von Glorienschein über Tun und Leiden dieser einsamen Heldin schwebt. Was Frau Lehmann für die Rolle nicht ganz aufbringt, ist: die aristokratische Würde der Kammerherrin. Unter den herrlich festen Griffen, mit denen sie die Figur packt, muß alle aristokratische Politur abspringen.

Das Zusammenspiel dieser drei (Sauer, Bassermann, die Lehmann), denen noch Herr Reicher sich anschließt, gewährt ein höchstes ästhetisches Vergnügen. Bewundernswert ist ihre Art, dem Partner zuzuhören, seine Rede anzunehmen, ihr durch die eigenen Aufmerksamkeit gewissermaßen einen scharf reliefierenden Hintergrund zu stellen. Bewundernswert ihre Kunst, einer dem andern verstärkender, spiegelnder Reflektor zu sein. Bewundernswert auch die exakte, lautlos und sicher arbeitende geistige Mechanik der Darstellung. In der Unterordnung des Einzelnen, in dem klugen Verzicht auf Detaileffekte zugunsten eines großen Gesamteindrucks, in dem bereiten Weitergeben der Wirkungschancen an den andern hat diese Technik des Brahm-Ensembles etwas, das, mutatis mutandis, an die souveräne Meisterschaft erstklassiger englischer Fußballspieler erinnert. Es ist eine Kräfteharmonie, wie sie wohl nur einem Bund von Verstehen und Können entsprießen mag, auf dem der Segen ehrlicher und stolzer Begeisterung ruht.

(Fortsetzung folgt)

Ueber den Zensor / von Bernard Shaw

Der englische Zensor, der sich bei den Kulturellen unter seinen Volksgenossen der gleichen Beliebtheit erfreut wie der deutsche, ist seiner offiziellen Stellung nach von dem unsern doch sehr unterschieden. Er ist nicht ein Polizeiorgan, sondern ein Beamter der Krone; die Zensur übt offiziell der Lord Chamberlain, der Kämmerer Seiner Majestät des Königs, aus. In diesem konservativsten Freiheitslande wirkt noch die Tradition fort, daß die Theaterleute als ‚Schauspieler des Königs' gleichsam unmittelbar zum Haushalt des Monarchen gehören. Oberster Zensor ist also eigentlich König Eduard der Siebente in eigener Person; sein Delegierter, der Lordkämmerer, wechselt freilich — wie alle hohen Hofämter in England — jedesmal mit dem Kabinett. Praktisch ausübend ist aber ein vom Lordkämmerer für ganz England bestellter Lektor, und das ist schon seit langen Jahren unter immer wechselnden Regierungen ein Mr. Redford. Dieser hat nun kürzlich wieder in besonderm Grade die liebevolle Beachtung der

englischen Intelligenz herausgefordert. Er hat zunächst ‚Waste‘ (Verschwendung) von Granville Barker — einem der fortgeschrittensten Szeniker Englands, dem Haupt der londoner Freien-Bühnen-Bewegung — verboten, und bald darauf ‚Blanco Posnets Erweckung‘ von Bernard Shaw. Mit diesem zweiten Schritt hat er aber offenbar ins Wespennest gestochen. Die Aufregung wurde allgemein und heftig. Es kam sogar zu einer Interpellation im Parlament, und eine Reform der Zensur wurde vom Ministerpräsidenten in (freilich sehr entfernte) Aussicht gestellt. Shaw selbst aber, der auf keine Art Angriff die Antwort schuldig zu bleiben pflegt, hat das Wort zu nachstehenden Erklärungen ergriffen, die über den aktuellen Fall und die besondere nationale Lage hinaus sehr bemerkenswerte Kritik an dem ganzen Institut der Zensur üben.

Ich will folgendes klarmachen. Wir reden zwar von Mr. Redford als Zensor und von dem Lord Chamberlain als oberstem Zensor; aber das ist eine Inkorrektheit diesen Herren gegenüber, die wir damit entschuldigen können, daß sie unsre Diskussion vereinfacht. Sie für die Theaterzensur verantwortlich zu machen, ist ebenso falsch, wie dem König die Verantwortung für das Budget aufzubürden: sie handeln einfach als Beamte des königlichen Haushalts. Ein Votum, ihre Gehälter herabzusetzen, könnte zum Beispiel blos die Form eines Antrags auf Kürzung der königlichen Einkünfte annehmen. Der Versuch eines Schriftstellers, den Streit über die Freigabe eines Stücks als eine Sache zwischen sich und dem Lord Chamberlain zu behandeln, würde ebenso inkorrekt sein, wie ein Versuch, eine Einladung zum Diner zu einer Angelegenheit zwischen dem Gast und dem Koch zu machen.

Der Zustand ist natürlich veraltet und untauglich; aber wie ich am eigenen Leibe erfahren habe, nicht unwirklich! Wenn ein Baumwollen- oder Eisenfabrikant an Geld und Reputation in seinem Geschäft so geschädigt worden wäre wie ich, so hätte die Gesetzgebung binnen vierundzwanzig Stunden Abhilfe versprechen müssen. Nun sagt man, der König könne sich nicht verteidigen. Ich weiß nicht, ob er Ursache dazu hat. Aber was ich ganz bestimmt weiß, ist, daß ich mich nicht verteidigen kann! Wenn ein Seifenfabrikant beschuldigt wird, zu knapp zu wiegen, kann er seinen Ankläger vor einen Gerichtshof bringen und Schadenersatz verlangen, der nicht nur adäquat, sondern exemplarisch ist. Wenn mir ganz derselbe Schaden zugefügt wird, kann ich nichts tun als meine Beschwerde aussprechen. Und da meine Beschwerde zufällig sich letzten Endes gegen den König richtet, heißt es: Schweigend zu dulden wäre, geschmackvoller. Darauf kann ich nur sagen, daß das schweigende Dulden sich nicht mit meinem Temperament verträgt.

Ich will nun an einem sehr bemerkenswerten Beispiel zeigen, wie jeder Versuch des Lord Chamberlain, seine Funktionen als Zensor auszuüben, den königlichen Haushalt diskreditiert. Momentan wird ein Stück, das in

London verdientermaßen große Aufmerksamkeit als Versuch eines ernsten Dramas auf sich zieht, ‚The Earth‘ (Die Erde) von Bernard Fagan, in Miß Lena Ashwills Kingsway Theatre gespielt. Neulich gehörte ich zu der interessierten Zuschauerschaft — und ich fand, daß das Thema dasselbe ist, wie in Granville Barkers verbotenem Stücke ‚Waste‘. Es ist die Geschichte eines Ministerpräsidenten, der, als er seine parlamentarische Karriere durch das Einbringen eines großen Gesetzentwurfes krönen will, am Vorabend überführt wird, Beziehungen zu einer verheirateten Frau zu haben.

So weit ist die Aehnlichkeit mit Herrn Granville Barkers verbotenem Thema vollständig. Sie geht im Detail sogar so weit, daß der beleidigte Gatte beide Male ein irischer Landedelmann ist. Was die Moral oder Immoral der Situation anlangt, sind also beide Stücke identisch. Aber es gibt Unterschiede. In Barkers Stück wird die schuldige Dame als Person von leichtem und unwürdigem Charakter dargestellt. Die Vergeltung, die den Kabinettschef ereilt, ist seine Bloßstellung, und es erfolgt Selbstmord. In Herrn Fagans Stück erregt die Dame Sympathie und Bewunderung der Zuhörerschaft als liebende und edelherzige Frau; der ehebrecherische Minister erhält seine Stellung wieder und bringt, ohne Makel, seinen Gesetzentwurf durch; der Mann, der ihn bloßgestellt hat, muß seine eigenen Worte, die vollständig wahr sind, ableugnen und wird verachtet und verabscheut wie eine verwundete Schlange, die mit ihrem Gift erlauchte, hochpoetische Sippschaft hat umbringen wollen. Diese höchst unkonventionelle Version ist ohne Anstand durchgegangen, während Herrn Barkers streng konventionelle unterdrückt worden ist. Und da man dies Verbot weithin bekannt gemacht hat und das Stück begraben bleibt, so wird das Publikum in dem Glauben gelassen, daß Herr Barker die schändliche Tat begangen hat, ein unpassendes Stück zu schreiben. Also: das eine Stück ist von einer so konventionellen Moral, daß der Erzbischof von Canterbury, ohne sich zu kompromittieren, sein Vater sein könnte, und das wird verboten. Und genau dieselbe Geschichte, mit der in das Gegenteil gewendeten Moral, in der der Ehebruch beim Fallen des Vorhangs triumphiert, wird von demselben Beamten freigegeben. Ist es da möglich, sich des Verdachtes zu enthalten, daß hier das Erlauben und Verbieten nicht, wie man behauptet, von den Geboten der Religion und Moral, sondern von Privatvorurteilen und politischen Parteilichkeiten abhängt, die keinen Platz in der Zensorschaft der Bühne haben sollten?

Hier ist jedenfalls die Sache klar: Wer ‚Waste‘ verbot und ‚Earth‘ freigab, war augenscheinlich jemand, der die Moral vielleicht sehr liebte, aber noch mehr die demokratische Presse haßte. Und durch die gegenwärtige lächerliche Lage der Dinge sind wir alle gezwungen, anzunehmen, daß die de facto hier diskreditierte Person niemand anders als der König ist. Wenn das nicht genügt, um alle in Frage kommenden Autoritäten, königliche, ministerielle, journalistische und allgemeine, zu überzeugen, daß die Situation unerträglich ist, so genügt nichts.

Das hannoversche Theaterjahr / von Fritz Ph. Baader

Zwei Momente bedingten für den Chronisten der hannoverschen Theatergeschehnisse in der verflossenen Saison zunächst abwartende Zurückhaltung: von unsern drei regulären Schaubühnen arbeiteten zwei unter einem neuen Herrn; die eine auch mit völlig neuem Personal. An die Königlichen Schauspiele hat man bekanntlich von Berlin aus Herrn Ludwig Barnay unter Spendung tröstlicher Titulaturen abgeschoben; und das Deutsche Theater hat sein langjähriger Besitzer, Leo Walter Stein, der bisher in Riga gewirkt hatte, selbst übernommen. Der eine, Barnay, hatte (nach außen hin wenigstens) einen leichten Stand: über den Verfall des Schauspiels unter dem frühern Intendanten bis zur Stufe eines zweitrangigen Stadttheaters gab es nur ein einig Urteil. Man hungerte direkt nach optimistischen Emotionsmöglichkeiten und machte von ihnen willigen und reichlichen Gebrauch, längst ehe stichhaltige Berechtigung hierzu geschaffen ward. Um so schwieriger war die Konstellation für den zweiten Neuling: sein Vorgänger Hubert Reusch, der bremenser Flüchtling, hatte den Hannoveranern zum ersten Male den Begriff der intimen Bühnenkunst übermittelt; hatte neben den unumgänglichen Konzessionen an die große Masse, ohne die ein privates Repertoiretheater nun einmal nicht leben kann, Bedürfnisse besserer Art geweckt, kleine Kreise der Gebildeten, größere Gruppen der Zahlungsfähigen als eine treue Gemeinde um sein Theaterchen geschart, ihnen einen Mittelpunkt, in gewissem Sinn sogar einen Kulturfaktor geschaffen. Er war ein Mann mit Zielwillen in Dingen des Repertoires wie der Ausführung. Und das bedeutete ziemlich viel in einer Stadt, die im allgemeinen mehr auf das Vergnügen schlechtweg, als auf den Gehalt dieser Vergnügungen zu sehen pflegt. Dazu kam dann noch die persönliche Beliebtheit, deren sich Reusch als Darsteller erfreute. Man sieht: die Konstellation für Stein war schwierig; hier war das Gute selbst des Besseren Feind; hier galt es Voreingenommenheiten, zum mindesten abwartende Bedenklichkeit zu überwinden; aber die Situation war für einen nicht minder Zielbewußten gewiß auch verlockend. Die Entwicklung dieser Dinge abzuwarten, erforderte unter solchen Umständen die Billigkeit. Und wenn auch Theaterleiter und Theaterunternehmungen in der Regel nicht so komplizierte Gebilde zu sein pflegen, daß der Kundige ihre Physiognomik nicht selbst nach kurzer, aber entscheidender Bekanntschaft zu wagen vermöchte, so steht doch die Gründlichkeit auch heute hoch im Wert; man sammelt für seine Urteile gern die Belege.

Der Halbjahresarbeit Resultat ist nun leider, auf die Gesamtheit bezogen, ein recht negatives. Seine Formel lautet auf allgemeine Ziel-,

Programm-, Kulturlosigkeit. Dieses Verdikt bedarf, damit keine Mißverständnisse entstehen, der knappen, klärenden Definition. Selbst zugegeben, das Theater von heute, das sich an die Allgemeinheit wendet, sei (wie gewisse Reformatoren und geschickte Propagandisten glauben machen wollen) nur unter dem Gesichtswinkel eines mehr oder minder großen Amüsements, einer mehr oder minder lohnenden gesellschaftlichen Veranstaltung zu betrachten. Auch abseits allzu strenger theatralischer Vestalinnenpostulate haben solche Unternehmungen um ihrer selbst willen gewisse Aufgaben zu erfüllen, Marschrouten, die ihrem Charakter, ihrer Leistungsfähigkeit entsprechen, sich vorzuzeichnen, ohne deren Wahrung sie zu einem Glücksspiel um Mammon- und Pöbelgunst herabsinken. Das Feld der Interessentenbefriedigung ist groß. Das ökonomische Prinzip der Arbeitsteilung und reinlichen Scheidung der Produktionsprozesse führt auch hier allein zu bekömmlichen Resultaten. Gerade in dieser Hinsicht aber herrschte an den drei hiesigen Theatern (am meisten blieb sich noch das Residenztheater treu) in der letzten Saison arge Physiognomielosigkeit. Das Hoftheater scheint die ‚Moderne' mit Ausnahme der Ibsenschen ‚Nora', die sich — aus, weiß der Himmel, welchem Grunde — auf dem Repertoire erhält und sich dort lächerlich genug ausnimmt, überhaupt nicht zu kennen; es lieferte den obligaten Schiller, sehr sparsamen Shakespeare, nahm einen versprechenden Anlauf auf Hebbel und blieb im übrigen bei seinem vorsintflutlichen Abonnementstantenrepertoire, das sich vorwiegend aus ausrangierten Lustspielschmökern zusammensetzt. Das Deutsche Theater kandidierte bald mit unzureichenden Mitteln auf klassischem Felde, schien sich dann zu den Regionen bewußter Pflege unsrer führenden heutigen Bühnenschriftsteller aufschwingen zu wollen, um bald in einen atemlosen Zickzackkurs deutscher und französischer Schwänke und gleichnationaler Sensations- und Tendenzstücke zu verfallen. Und dazwischen hinein schielte man nach jenen familienfrommen Kompositionen kalauerdurchsetzter Langweile, die einem Blumenthal und Kadelburg ihre ausgiebigen Renten gesichert haben. Das Residenztheater endlich blieb seiner Pflege billiger Klassikervorstellungen treu; nur sind die Aufführungen selbst, von einzelnen Darstellern abgesehen, meist indiskutabel. Sonst lebt es vom französischen Situationsschwank, wagt auch einen Henry Bernstein und, da es in Julius Arnfeld einen energischen Regisseur besitzt, überraschend kräftige Vorstöße in der Richtung der Thomaschen ‚Moral'. Im allgemeinen aber überwiegt bei allen drei Bühnen der Eindruck des Zufallkurses, eines planlosen Sichtreibenlassens, eines zaghaften Lauerns nach außen, wo Bewußtheit, Plan, unverzagt aufbauende Arbeit zu fordern wäre.

Im einzelnen: Von Ludwig Barnay als Bühnenleiter ist wenig zu sagen. Will man gerecht sein, bleibt eins vor allem zu bedenken: ihm scheinen, gleich dem Göttervater Wotan, durch Verträge die Hände gebunden. Soll es wirklich besser werden mit unserm höfischen Schauspiel, so tun gründliche Reorganisationen not an Zahl wie an Art des Personals.

Und hier dreht es sich um Sperrforts administrativer Natur, die selbst ein jüngerer, tatkräftigerer Held nur in zähen Kämpfen zu überwinden vermöchte. Immerhin: Hannover ist nicht die Reichshauptstadt. Der berliner Cunctator ist für den hiesigen Posten eine schätzenswerte Kraft. Manches ist anders geworden; mit manchem alten Schlendrian ward gründlich aufgeräumt, und nach dem Mann des Hofes und der kavaliermäßigen Verbindlichkeit tut der Mann vom Bau ganz gute Dienste. Die breite Mittelmäßigkeit seines Personals schleppte er noch diesen Winter über mit; die Suche nach Ersatzmannschaft führte manchen Gast uns zu und vermittelte Engagements, die für die Zukunft Besseres verheißen. Auch mit manchem äußerlichen Schlendrian der Inszenierung, vor allem in der Behandlung der Komparserie, ward gebrochen. ‚Wallensteins Lager' und ‚Julius Cäsar' verrieten nach dieser Richtung den alten Meininger, der freilich stark zur Meiningerei neigt und ebenso auch darüber Klarheit schaffte, daß sein stark auf den überholten Effekt und einen hohlen Prunkstil gerichtetes Temperament irgend welche feinern Offenbarungen von vornherein ausschließt.

Der neue Leiter des Deutschen Theaters ist zweifellos ein Mann von Ehrgeiz und Energie. Doch scheinen diesen Eigenschaften künstlerischer Geschmack und selbstkritisches Urteilsvermögen nicht Stand zu halten. Auch kann niemand, zumal auf unbekanntem Terrain, ungestraft gegen drei Fronten kämpfen. Das aber tut Direktor Stein, der Hannover, Bückeburg und Minden zugleich bedenkt. Er arbeitete mit einem verhältnismäßig großen Ensemble, bei dem natürlich die Qualität unter der Personenzahl leiden mußte; er arbeitete unter Anspannung aller Kräfte seiner Truppe, dabei recht häufig nach dem verhängnisvollen berliner System primärer und sekundärer Teilbesetzung. Und da Hannover eben noch nicht die Großstadt ist, die häufige Wiederholungen des gleichen Stückes bei mittelmäßigem Spiel verträgt, so jagten sich die Premieren, sanken die Darstellungswerte. Mißerfolge bei der objektiven Kritik (bei der eigentümlichen geschäftlichen Liierung der Privattheater mit einzelnen Blättern gibt es hier auch eine recht ‚subjektive' Kritik), Mißerfolge und Verstimmungen gerade bei jenem anspruchsvollern Publikum, das früher den Stamm des Theaters bildete, waren das Resultat solchen Regimes. Indessen, das Grundübel liegt tiefer. Von jedem Schaffenden, vom künstlerischen Arbeiter insbesondere, verlangt man Erkennung der eigenen Grenzen, Bewegung innerhalb des durch Begabung und Ausbildung gesteckten Rahmens. Eben diesen Rahmen nun sprengte Direktor Stein wiederholt als Bühnenleiter wie als Regisseur. Er wähnte sich berufen, Hannover die neue Theaterkunst, seine Theaterkunst, erst zu bringen; wollte natürlich (das Ideal aller Direktoren) ‚klassisch' kommen und trat in einen pretentiösen Konkurrenzkampf zur Königlichen Bühne. Er wagte sich an Aufgaben (Goethes ‚Iphigenie', Hebbels ‚Herodes und Mariamne') heran, die ihm die räumliche Beschränktheit seiner Bühne, die Qualität seines Ensembles, sein eigenes Können als Regisseur verbieten

müßten, vermöchte er sich vor sich selber genügend zu objektivieren. So machte sein ‚Herodes' nicht eben den unter den gegebenen Bedingungen künstlerisch einzig möglichen Versuch, den Tenor des Ganzen nach modernen Mustern — eines Reinhardt, des Münchner Künstlertheaterideals — der intimen Bühne anzupassen; was wir sahen, war szenisch und darstellerisch ein Miniaturherodes von ziemlich grotesker Proportionalität. Er gab ‚Candida', ohne eine Candida zu haben, verzeichnete diese Komödie, gleich dem ‚Schlachtenlenker', szenisch bis zur Unkenntlichkeit. Diese und einige andre Proben bekundeten deutlich, daß Steins Begabung, seine Erfahrung auch als Regisseur, nicht über das sogenannte Stadttheaterniveau hinausragt. Vermöchte er dies selber einzusehen, engagierte er sich einen modernen Regisseur mit entsprechender Vollmacht und Beschäftigungszuerteilung: es könnte manches bedeutend besser werden. Das haben in der Anlage recht gute Darstellungen der ‚Gespenster', des ‚Michael Kramer' unter der Regie Karl-Ludwig Schröders bewiesen. Was Stein gelingt, das sind Dinge, die mehr ‚technisch' zu machen sind: Schwänke, Lustspiele der leichtern Gattung, stark auf äußerliche Wirkungen abzielende, mehr dem sensationellen Genre sich einreihende Stücke. (Stobitzers ‚Liselotte', Blumenthals ‚Tür ins Freie', Bissons ‚Femme X', die freilich unter ungenießbarer Tempoverschleppung litt, einem Kardinalfehler der Steinschen Inszenierungen). Wo er Vorbildern folgt, entstehen recht gute Kopien, wie ‚Elektra'. Im Ensemble stecken einige Talente, die nur der rechten Pflege und Beschäftigung bedürfen. Max Ruhbeck versteht zu charakterisieren, auch besitzt er starke Verinnerlichung überall dort, wo er mit seinem starken Bühneninstinkt seiner Begabung Liegendes zu packen vermag. Melitta Leithner gibt Versprechendes in herben Charakteren, die nach dem Mannweibtum hin tendieren (Michaline und Elektra); als Salondame versagt sie häufig, als sentimental-tragische Liebhaberin beinahe durchwegs, wird aber gerade darum in solchen Partien gerne herausgestellt. Auch sonst deutete manches Entwicklungsfähige sich an.

Einiger Uraufführungen wäre noch Erwähnung zu tun; mehr der Vollständigkeit halber, als weil ihnen irgendwie prinzipielle Bedeutung zukäme. Als gewandter Routinier mit einigen Vorzügen der Jung-Wiener Schule, als da sind: Glätte des äußern Aufbaus, geschickte Schürzung des Knotens, ein flüssiger Dialog, erwies sich Leo Feld mit seinem fünfaktigen Lustspiel ‚Der Herzog von Orleans'. Nur ist das Intrigenspiel zweier liebender Frauen um den Besitz eines losen Vogels allzu breit gesponnen, das äußerliche historische Mäntelchen eines Kampfes zwischen Geistlichkeit und Adel bleibt jenem gegenüber allzu beziehungslos, und die Schlußpointe verstimmt in ihrer unerwarteten Billigkeit mehr, als sie wirkt. Wohl sind auch Ansätze eines Spiels im Spiel vorhanden, insofern ein prinzipieller Ehefeind durch Frauenreiz und Kindeslieblichkeit Hymens Banden zugeführt wird. Aber es bleibt eben bei solchen Ansätzen. Das alte Thema von der Flucht aus engen Ehebanden nach der ‚Goldenen Freiheit', die man doch nicht zu gebrauchen weiß, suchte Rudolf Lothar mit Hilfe englischer Rechttricks neu

zu beleben; mit dem Erfolge tötlicher Langeweile. Ein Schwank von Hans Hauptmann, ‚Sein Patent', nicht übel in der Idee, im übrigen nach übler Schablone, sei nur registriert. Desgleichen ein Volksstück eines Lehrers, Gustav Kohne, der mit seinem völlig im Dilettantismus stecken gebliebenen ‚Bürgermeister Markstein' die Niedersächsische Heimatdichtung zu bereichern suchte. Bliebe noch der Versuch eines Mathematikprofessors, Ernst Schrader mit Namen; er galt dem Oedipus- und Antigonen-Mythos und war als Einaktertrilogie angelegt, wobei nach antikem Muster den beiden tragischen Akten eine Art Satyrspiel in Form eines Ritornells Gefolgschaft leistete. Den alten Mythos suchte der Autor mit modernem Ideengehalt zu füllen; der wandelt in den Bahmen der poetisch auszuwertenden Evolutionstheorie und der Stellung, die das Individuum im Kampf mit dem Weltwillen im Sinne einer Fortführung Goethescher und Ibsenscher Gedankengänge einzunehmen habe. Der Ideenvorwurf war zweifelsohne gut, entwicklungsfähig, dramatisch auswirkbar. Aber von hier bis zur poetischen Verkörperung ist ein weiter Schritt. Ihn zu tun, fehlte es dem Autor an der gebotenen Potenz. So wie die Dichtung im Buche steht und auf der Bühne des Hoftheaters in Erscheinung trat, wars eine Versündigung am Sophokles, eine Verquickung unvereinbarer Stilarten und blieb zum mindesten in den beabsichtigten Linien unverständlich.

Gralfahrt/ von Theodor Lessing

Bayreuther Eindrücke

„Wohnen Sie nicht in Bayreuth", hatte der hannoversche Kenner altfränkischer Verhältnisse angeraten. „Während der Festspiele ist das Leben in Bayreuth unerschwinglich teuer. Gehen Sie lieber in das idyllische Rammsental oder nach dem wildromantischen Muckenreuth. Dort können Sie billig Standquartier nehmen, können das Frankenland abstreifen und die Festspiele besuchen." So bin ich in dieses fränkische Dorf gelangt. Sechsmal bin ich in neue Züge gestiegen; mit drei Handkoffern; in Göttingen, Eichenberg, Bebra, Eisenach, Lichtenfels, Bamberg. Unter mir Kuhstall, Hühnerstall, Schweinestall. Natürlich ein Grammophon. Aus ihm heraus singt eine kraftvolle Männerstimme: „Zieh du dahin!" . . . Der Wirt wirft von Zeit zu Zeit a Zehnerl in das Folterinstrument. Dann singt die Männerstimme: „Zieh du dahin!" „Dös is der Knote", sagt der Wirt. Und die Gralpilger, die Kultursucher, die mit mir kamen, lauschen begeistert. Die Bevölkerung hält alle ungewohnten Ankömmlinge für Millionäre. Von dem Goldstrom, der sich nach ihrer Vorstellung während der Festspielzeit in die Hauptstadt Oberfrankens ergießt, möchten die Dörfler auch ein Aederchen einfangen. So bin ich also ein steinreicher russischer Großfürst; deren gibt es ja so viele. „Mer ham schon noch a Stubn, Durchlaucht,"

sagte der Wirt zum Roten Ochsen, als ich mit den drei Koffern kam. Aufschwellend fürs Herz, abschwellend fürs Portemonnaie. „I bin koa Durchlaucht net!" habe ich gebrüllt. Aber er setzt dem einen beharrlichen passiven Widerstand entgegen, als wollte er sagen: „Seids stad. I weiß scho eh. Zu uns kommt ees Mordsurviecher alleweil inkognito."

Ich will versuchen, die Gedanken zu sammeln, um so schlicht wie immer möglich aufzuschreiben, was ich in Bayreuth gesehen habe. Unter mir gackern die Hühner von Oberfranken, und der Knote singt: „Zieh du dahin!"...

1

Der erste Eindruck von Bayreuth formuliert sich etwa so: Vorläufigkeit, Notstandsquartier, Unterstandsbude, Kinderkrippe, Nachtasyl deutscher Kultur. Nichts erscheint verwurzelt, nichts angewachsen. Alles, was man sieht, ist aufgeschlagen, ist aus der Erde gezaubert, gleichwie die prachtvollen Marmorpaläste aus Stuck und angeweißtem Holz auf den Weltausstellungen in London und Paris. Für einige Sommermonate zum Leben bestimmte, weiß und goldene, traumhafte Industriestädte. Man fragt sich zunächst: Warum steht das hier? Warum Richard Wagner in Bayreuth? Warum nicht auf dem Festhügel bei Trippstrill, auf dem Theateranger von Posemuckel? Warum reist all diese ‚gebildete Welt' hierher, warum nicht nach Wien, München, Dresden, Berlin? Was hat diese Kunstausstellung mit Kultur, nun gar mit ‚deutscher Nationalkultur' zu schaffen?.. Alte Lustschlösser, alte Bilder, Fontänen, Biedermeierhecken, breite Gärten mit bemoosten Apollen und Dianen, Nymphen und Faunen, Teiche, auf denen die stillen Schwäne rudern, Eremitage, Fantaisie, Markgräfin Wilhelmine (dieser geistsprühende Bierkutscher in Frauenröcken). Dann: Jean Paul. Träumereien in der deutschen Nachtmütze, Romantik im geblümten Schlafrock, endlos viel Zeit, endlos viel Gemüt, Heimeligkeit, deutsch-blau-treu-augige Innigkeit, Blumen und Tränen im Mondenschein, Poesie in Verbindung mit Kaffeejausen (aus Meißener Porzellan), Biedermeiertum mit Vorteil, Seele, die ein wenig zu viel Fett ansetzt — solche Bilder tauchen vor meinem Geiste auf beim Worte: Bayreuth ... Und nun, was sehe ich? Glücklicher Wind hat allerlei hergeweht, was nahender Sturm morgen vielleicht, sicher übermorgen hinwegwehen wird. Der allverbindende Dollar kann heute Kultur aus Erdschollen zaubern, in denen gestern Kartoffeln blühten und das Schwein sich in der Sonne scheuerte. Bayreuth, das natürliche, eigentliche, ist ein verschlafenes bayrisches Nest mit sechs Gasthöfen, in denen der Herr Postadjunkt mit dem Herrn Lehrer im Winter tarockt, im Sommer Kegel schiebt. Die autochtone Bevölkerung sieht etwa aus, wie die Nachkommenschaft aus dem Ehebette des deutschen Oberlehrers Adam mit einer königlichen Offizialstochter Eva. Auf den Straßen zwischen Pflasterquadraten grünt das Gras, balgen sich die Kinder, weiden Ziegen. Ungezählte Katzen liegen umher und praktizieren Schopenhauer-Wagnersche Nirwana-Philosophie. Die Bevölkerung lebt und webt in Gott.

Sie führt ein angenehm kontemplativ-intuitiv-vegetatives Dasein, glückselig unbewußt, durch nichts erregbar, als etwa durch Steigen der Bierpreise. Ihre barfüßige Nachkommenschaft betreibt in den Hauptstraßen der Residenz, was man in meiner Heimat Baxen, Dipsen und Pindoppschlagen nennt. Und zwischen Katzen, Hunden, Ziegen und Pinndöppen wandelt wogend in einer Wolke exotischer Odeurs der Strom internationaler Zeitgenossen.

2

Man kann diese Gralpilgergenossenschaft in drei scharfgesonderte Gruppen abteilen. Die Interessanten, die Kultursnobs, die hellbegeisterten Oberlehrer. Am liebenswürdigsten ist diese letzte, durchweg deutsche Gruppe. Begeisterte Oberlehrer — damit meine ich eine durchaus ernsthafte, gründliche, korrekt begeisterte Menschenart. Sie gehen nach Bayreuth, um unvergängliche Eindrücke, Marksteine der Erinnerung fürs Leben davon zu tragen. Zu dieser Gruppe gehören die kleinen Kapellmeister, Musikeleven, Wagnerfreunde, Ferienreisende, Literaten, Berichterstatter. Sie traben ehrlich begeistert einher. Sie lesen gewissenhaft die Partitur. Sie kaufen die trivialen und viel zu teuern Texterläuterungen des Freiherrn von der Pfordten, die noch schlechtern Führer des Herrn Hans von Wolzogen. Sie fragen in den fünf kleinen Buchhandlungen gewissenhaft nach der neusten Wagnerliteratur (nie in meinem Leben habe ich solchen Philosophatsch, solchen Weltanschauungskitsch beisammengesehen). Sie lesen gläubig die Bayreuther Blätter, diese Salpeterplantage des Absoluten, deren Lektüre mich immer an die Definition Gottes von Malebranche erinnert: „Gott ist der Locus der Geister". Ja, sie sind eukolische, das heißt: gutverdauende Menschen. Sie haben sich nun einmal vorgesetzt, glücklich zu sein, und sind auf Marksteine der Kultur eingestellt. In diesem Zustande loben sie das Bier, sogar den fränkischen Tabak, laufen in Gärten und Schlösser, drücken sich in Wehmut die Hände, schauen sich in die geistreichen Augen, weinen am Grabe Richard Wagners oder auch Jean Pauls und würden auch an meinem Grabe weinen, wenn ich (durch die Trambahn erreichbar) in Bayreuth begraben wäre und in der Literaturgeschichte vorkäme. Das ist der Grundstoff, das Grundwasser, das Schwarzbrot, die Ofenwärme hiesiger Kultur. Dazwischen flaniert eine andre Gesellschaft, eine rare, dünne Schar. Die mit dem Kennerlächeln. Die Ganz-Eingeweihten, Intimen, Esoterischen Eigentlichen. Die Interessanten. Sie gehen meistens paarweise, Arm in Arm. Ein männliches und ein weibliches Exemplar. Während der Parsifalzeit oft auch zwei männliche Exemplare, Arm in Arm. Kommt man ihnen nahe, dann hört man die Worte: Kunst, Problem, differenziert, Ideengehalt. Sie sind gefährlich. Denn die meisten von ihnen sind Schaffende. Sie dichten selber und schreiben die belletristischen Kritiken der deutschen Journale. Oft erkennt man schon am Shlips, an der Krawatte: da kommt wieder einer, der vom Weltgeist die bekannte Mission

bekommen hat. Sie beglücken Menschheit; bekehren, erlösen, regenerieren, befreien, schreiben oder reden, kurz — machen Kultur. Aber auch diese Gruppe ist liebenswert und würdevoll im Vergleich zu dem häufigsten Genus der Gralpilger, dem dritten Genus: Internationaler Kultursnob. Das sind die, deren Geldbeutel es erlaubt. Die Seelen mit bankdirektorialer Weltanschauung. Sie sind auf der Höhe. Sie machen mit, sie sind überall dabei, sie fühlen sich als die Kulturbestreiter, wie sich die Interessanten als Kulturstreiter fühlen. Diese dritte Pilgergruppe kennt vor allem (neben der Speisekarte) den — Theaterzettel. Was alles sie wissen und hören, ist erstaunlich. Sie wissen, daß der Kraus soeben aus Wien gekommen ist; der Bary war auf der Probe unzufrieden; Richter hat einen leichten Schnupfen, er schiebt es auf den schlechten Schlaf, aber die Walker meint, der Sekt sei nicht ganz gut gewesen; Frau Cosima wird am Abend nicht erscheinen, dagegen hat Siegfried dem Geheimrat zugesagt, ihn in der Pause im Konversationszimmer aufzusuchen. Die Damen kaufen sich Photographien, die jungen heiratsfähigen Mädchen dieser Gruppe gehen mit den Photographien zu den Solisten und betteln ums Autogramm. Ein Glück, daß die harmlose Villa Wahnfried bewacht und abgesperrt wird. Diese wohlgewaschenen, duftigen Damen und Herren würden aus echtester Begeisterung für Dagewesen- und Dabeisein ins Haus eindringen, hinter jeden Schrank leuchten, unter Betten kriechen, Frau Cosima, Siegfried, Siegfrieds Geschwister, Herrn Chamberlain photographieren, Taschentücher stehlen, geweihtes Waschwasser trinken, kurz, ich weiß nicht, was die schöngepflegte, gutgesättigte, schicke, alles kennende, wissende, verstehende Menschensorte zu tun imstande wäre. Und nie wirst du ergründen, was echtes Gefühl, was angeflogen Pathos ist. Denn bankdirektoriale Begeisterung, Snob-Moral, mondaine Weltoptik fällt und steigt nach der Seelenkonjunktur. Sie sind immer anders und immer dieselben, die man überall sieht, wo etwas los ist: am Brunnen in Karlsbad, auf der Digue in Ostende, im Kursaal zu Monaco. Welterfahren, kennerisch, tadellos, in allen Sätteln gerecht, ewig durchglüht von der ewigen Wahrheit: Wein ist besser als Bier, Sekt ist besser als Wein. In dieser Wahrheit finden, lieben, verheiraten, verbrüdern sich die Seelen, denen Kapital und die Welt gehört. Diese Gruppe ist es, die Friedrich Nietzsche aus Bayreuth vertrieb und den schlimmen, sehr schlimmen ‚Fall Wagner' verschuldet hat.

3

Ich tat nach der Ankunft, was alle tun: ich ging zu Wagners Grabe. Dieses, sein wahres Wahnfried, liegt hinter der reizlosen Gartenvilla, die Wagner von Herrn Wölfel bauen und von Herrn Krause mit einer schlechten Sgraffittozeichnung und einem allzu theatralischem Reim bemalen ließ. Im stillen Hofgarten unter hundertjährigen Kastanien wandeln Wilhelmines und Johann Paul Friedrich Richters Schatten. Ein pracht-

voller liegender Stein ohne Inschrift deckt sein Grab. Begabte Kinder und Enkel umblühen es. Eine stolze Frau hegt sein Werk. Man hört keine andre Musik als den Sang der Amsel. Ich habe den Vormittag gut verwendet. Auf einer Bank im Wahnfriedgarten konnte ich die Wagen kommen und gehen sehen und lesen: im Lied von Parzival. Um drei Uhr mittags beginnt die Anfahrt der Wagen; hinan die kleine Ahornalle, die zum Festspielhaus führt. Diese groteske Kavalkade müßte Jean Paul sehen. Diese armseligen Gäule, reif zum Pferdebeefsteak. Dieses grobe, halb bäurische, in improvisierte Livreen gepreßte Mannsvolk, das während der Spieltage durch Lohnfuhren rasch ein Stück Geld machen will. Diese zusammengewürfelten, elenden, kostspieligen Kleinstadtgespanne, möglichst plein carrière das Ahornalleechen hinanjagend, damit man, sobald die Festspielpilger abgesetzt sind, rasch zurückfahren und zum zweiten Mal sich vermieten kann. Und in diesen elenden Karreten schimmern weiche, seidene, bunte Gewänder in den strahlenden Sommertag, schöne, exotische Frauen, liebliche Mädchengesichter, alle im bloßen Haar, weil Damenhüte im Theater abgenommen werden müssen. Und neben der unaufhörlichen Steeplechase der Kleinstadt-Wägelchen der Strom der Fußwanderer, die Prozession der Kulturgläubigen zum modernen Mekka, zur europäischen Kaaba . . Um vier Uhr werden im Haupteingang Fanfaren geblasen. Das Liebesthema aus Parsifal: „Die Stund ist da!" Nun begibt man sich aus den Zelten der Restauration, wo man aufs teuerste speisen kann, ins Theater hinüber. Wir stehen auf dem Hochplateau, vor dem Portal. Das Theater erfreut nicht. Dezidiert barackenähnlich, stillos hölzern. Eine Art Bühnenversuchsstation. Einen Augenblick erschien mir alles, was ich sah und erlebte, ein wenig beschämend, ein wenig kleinbürgerlich-lächerlich. Ganz erschrecklich schienen mir die bürgerlichen weißen Gardinen in den Fenstern des Theaters — welche Geschmacklosigkeit! Und von den klotzigen Pfeilern im Innern wünschte ich, man möchte sie künftig unter Lorbeeren und Rosenkränzen verstecken. Die Garderoben, die Zugänge — wie entsetzlich! Alles wie in einem Zirkus, nichts auf Hygiene und Schönheit bedacht, immer nur darauf, daß recht viele, recht viele orgiastische Festrauschbrüder in den Gesamtkunst-Massenkasten hineingehen. Ueber sechzehnhundert Elitemenschen sitzen bereits im Rund, in schlecht gelüfteter Arena. Sie erinnert mich plötzlich an das deutsche Sommertheater in Prag, dessen Decken und Wände auf Rollen auseinander- und wieder zusammengeschoben werden. Ganz ebenso sah es dort aus, als Hugdietrichs Brautfahrt und der Drache Ladibumperl die Welt entzückten. Oben, in der Logenreihe, die Auserlesenen. In der mittelsten Loge Frau Cosima und Siegfried. Er sieht aus wie ein in Honigkuchen nachgebildeter Richard Wagner. Eine stickende Luft. Nun endlich beginnt im völlig verdunkelten Hause das unsichtbare Orchester zu tönen: Parsifal.

(Fortsetzung folgt)

Zirkus auf dem Lande / von Max Brod

Wir benützten die Feiertage, zwei Freunde und ich, um einen Ausflug aufs Land zu unternehmen. Wir kamen nach Dobrschichovic an der Beraun. Dort ist alles wohlriechend, Die Betten im Hotel dufteten, die Polster in diesem weiten Zimmer, die Speisen, das Waschwasser. Ans Fenster gelehnt, bewunderten wir die Stille, die aus einer weitoffenen Gegend vom andern Ufer der Beraun her zu uns drang, und wir sagten: „Die Stille einer weiten Gegend ist stiller und eindringlicher, weil sie aus größerm Raum gesammelt ist, als die in Gassen." Dabei war Mondschein, eine grüne durchsichtige Nacht; wie unter klarem Wasser vielleicht bei Tag diese Ebene ausgesehen hätte. Wir erschraken, als wir zum ersten Mal ein enges, schrilles Geräusch hörten, das aus den grünweißen strahlenden Villen dieser Nacht zu dringen schien. Es waren wohl Grillen. Wir sind Städter, wir wissen das nicht . . .

An demselben Abend gingen wir langsam auf der Landstraße. Wir sahen den Wald und freuten uns, daß er so nah und unendlich groß war, den wir morgen früh besuchen wollten. Vielleicht gab es Stellen dort, wo „der Hirsch im Bach sein Geweih bespiegelt", wie es in einem Gedicht von Gautier heißt; und ein solcher Anblick würde gewiß einen großen Eindruck für immer auf uns machen. Jetzt war die Luft dunkel und rein, mehrere Bäuerinnen redeten mit einander. Eine Dame in weißem Kleid ging so leise und so gesund an uns vorbei, daß wir das Glück der Sommerfrischler lebhaft fühlten und nicht sehr lustig sagen mußten: Uebermorgen werden wir leider zu unsern Schreibarbeiten zurückgekehrt sein.

Eine große Brücke aus eisernen Gittern war über dem Fluß befestigt. Während wir hinübergingen, hörten wir ein eigentümliches Singen. Da es Fröschequaken nicht war, meinten wir, es könne wohl von Unken herrühren. Mein Freund hob ein Steinchen und warf es über das Brückengitter. Ich hörte nicht, wie es planschend ins Wasser fiel; aber mein Freund glaubte es zu hören und freute sich. Er suchte ein zweites Steinchen, fand es aber nicht. Wir eilten, um noch von der Zirkusvorstellung ein Teilchen zu sehen.

Ein einziges großes Licht glänzte dort auf dem andern Ufer, weit am Ende des Dorfes, zwischen Feldern vielleicht schon, wo diese leichten Berge ansetzen. Wir wunderten uns, wie rasch wir hinkamen. Und hatten doch, an den Hütten vorbeigehend, so viele schöne Dinge gesehen, die man gar nicht sich merken kann. Denn das drückt im Kopf, und an jenem Abend lag vielleicht am meisten darin, daß uns die Köpfe gar nicht weh taten. Wir lachten fast grundlos, bis Stiche im Magen entstanden, wir führten schnelle und kräftige Bewegungen aus mit Armen und Beinen. Nur einen Augenblick lang hatten wir Angst, als ein Hund so laut bellte und kein Mensch zu sehen war. Später an einer Kreuzung zweier Straßen sagten

zwei Mädchen einander Gute Nacht und gingen nach Hause, jede mit ihrem Krug. Eines Häuschens Fenster war ganz groß offen, man sah bis an die Hinterwand der Stube, im gelben Licht, diese Hinterwand schien durch ihre Leere und durch das Stubenlicht vorzurücken, fast in der Mauer schon zu stehen, in der mondgrünen Mauer, vor der ein Baum wuchs.

. . . Auch unter den schmierigen Zeltdächern im Zirkus war die Luft noch gut, die Petroleumlampen sahen schwebend den Scherben eines Sterns ähnlich. Man stand auf Gras, im Freien beinah. Wenn ich mich bückte, konnte ich zwischen Wand und Gras untendurch einen feinen, saubern Meilenstein sehen, einen Stein der Landstraße, wie sie gleich Aquamarinkrystallen bläulichgrün durchscheinend im Mondlicht glänzen. Und nun gib acht: die Leute, wie sie meilenweit von der Stadt entfernt hier sitzen, nach ihrem Tagwerk, fröhlich. Und nun gib acht: draußen hinter dieser dünnen Wand die ewigen Anhöhen dieser schönen Gegend, die meilenweiten Wiesen und der Wald, darüber der funkelnde Himmel. Und nun gib acht: wie man lacht und beisammen ist, ein Mädchen trägt ein schwarzes Band um den Hals . . . Wir kamen natürlich zur letzten Nummer. Aber da wir so ausgezeichnet und für künftige Stärke im Hotel gegessen hatten, nahmen wir nichts schief, nichts schief. Es war überdies ein ganz vollkommener Zirkus, eine Nummer ohne Makel, diese letzte, eine Pantomime. Nie mehr im Leben wird uns etwas so gut gefallen, dachten wir zugleich, wie auf einen Schlag erglänzten unsre Augen. Nur ein Tisch und ein Sessel machten die Bühne, indessen quetschte ein Leierkasten dumpfe Melodien hervor und umflorte traut dieses Liebespaar auf der Bühne. Ihre Kleider waren schmutzig. Sie saßen brüderlich und schwesterlich auf dem einen Sessel beisammen, und nachdem sie durch drei Gesten angedeutet hatten, sie seien ein Liebespaar, blieben sie regungslos. Schon schlich der Mörder heran, mit seiner Angst als dummer August, mit witzigem Hinstürzen öfters. Das Liebespaar regte sich nicht, überschlug vielleicht im Geiste die heutige Einnahme. Und nun gib acht: der Mord wurde verübt, die Geliebte hob einen Arm, wie man beim Nähen die Nadel aus der Leinwand hebt, und so entfloh sie zitternd. Alle Landleute erstaunten . . . Und auch wir, obwohl wir sahen, wie der ermordete Jüngling hinter dem Teppich irgend ein weißes Hemd sich umzog, konnten erschrecken, als nun das Gespenst hervortrat, der Tod. Der Mörder bekam seine witzige Angst von neuem, es spukte ja. Vor mir standen drei kleine Mäderl und lachten. Ich dachte darüber nach, ob ich als Kind gelacht oder mich gefürchtet hätte. Jedenfalls wäre es ein großer Eindruck gewesen für immer, so wie morgen der Hirsch im Walde etwa. O, glücklich schätzte ich mich, ich wußte: jetzt werde ich in den duftenden Polstern übernachten und morgen der Wald, Millionen rissiger Baumstämme . . . Und nun gib acht: das Gespenst foppte den Mörder immer ärger; wollte er schreiben, so schob es das Tintenfaß weg und seine schreckliche Skeletthand an die Stelle. Man unterhielt sich immer mehr. Die drei Mäderl vor mir lachten sehr artig, ihre blonden Zöpfe

waren so eng geflochten, daß es ganz schmerzhaft aussah, die karrierten Kleider hatten hohe Kragen und vielleicht auch schon Mieder. Sie waren nicht ausgelassen wie Stadtkinder, sondern still und wie angekleidete hübsche Strohgarben von rückwärts anzusehen. Bald nun wurde der Tote lebendig, und das Liebespaar, teilnahmslos gegen sich, erfreut aber über das erfreute Publikum, durfte treulich sich vereinigen . . . Wir verließen das Zelt, in der Menge gingen wir nach Hause. Die Landstraße war uneben, wir stolperten über tiefe Gleise jetzt, weil wir in der Menge unsre Füße nicht sahen und im Mondlicht, das vor Helligkeit ganz undeutlich wurde. Schließlich gaben wir einander die Hand darauf, kein städtisches Theater mehr zu besuchen, sondern lieber immer nur Zirkusse auf dem Lande.

Kasperletheater

Harry Walden als Lehrer/ von Trinculo

Harry Walden wird mit dem neuen Spieljahr als Lehrer in eine berliner Schauspielschule eintreten

I

Der Portier (auf dem Korridor, vor der Tür der Klasse, von einer Anzahl von Damen umringt): Nee, meine Damen, Sie machen ma ja unjlicklich, det jeht ja nich. Die Klasse is ja so voll . . da jeht ja keen Aas, ach verzeihen Se man, ick bin schon halb varickt . . also, da jeht ja keen Mensch mehr rin.

Die blonde Dame: Liegt Ihnen daran, einen Hundertmarkschein zu verdienen? Seit fünf Uhr früh warte ich auf der Straße, um hier hineinzukommen und Harrys Antrittsstunde zu hören . .

Die schwarze Dame: Ich warte seit vier Uhr vor dem Hause. Ich war notorisch die Erste. Mein früherer Freund ist Regierungsrat im Kultusministerium. Wenn Sie mich hineinlassen, bekommen Sie eine Stelle als Bote im Ministerium und die allgemeine Ehrenmedaille . . .

Der Portier: Ja, aber meine Damen, wollen Sie denn alle zu's Theater gehen?

Die braune Dame: Schlimmstenfalls auch das.

Der Direktor (stürzt herbei): Hilfe, Hilfe! Die Straße ist von Damen überschwemmt. Ich habe Polizei requiriert. Man wird Absperrungsmaßregeln treffen müssen . . .

Ein Lehrer (stürzt herbei): Die Polizei hat einen Ring um die Straße gezogen. Niemand wird hindurchgelassen. Die Damen werfen mit Steinen. Es soll Militär gerufen werden.

Der Direktor (die Hände ringend): Entsetzlich. Und das Schlimmste ist, Walden wird selber nicht hindurch kommen können. Meine Schule wird unmöglich. Ich gehe pleite. (In diesem Augenblick ertönt eine helle

Stimme: „Harry Walden ist schon hier!“ Eine Dame hat einen der Korridorstühle erklommen und die Lockenfrisur abgenommen. Man erkennt Harry Waldens Antlitz)

Walden (vom Stuhl aus, nachdem sich der Begrüßungstumult gelegt hat): Meine Damen, verzeihen Sie, daß ich mich Ihrem Geschlecht dieses Mal auch in der Maske so genähert habe . . Aber da ich sah, daß ich dank Ihrem gütigen Eifer in meiner natürlichen Gestalt nicht zum Ziel kommen würde, besann ich mich auf meinen Verkleidungswitz in ‚Mahé‘.. (Laute Pfuirufe. Geschrei: „Das hat seine Frau geschrieben!“) Ja, das läßt sich nicht mehr ändern. Aber nun, meine Damen, lassen Sie mich meine Pflicht erfüllen . .

Die Damen: Hurrah . . .

Walden: Meine Pflicht als Lehrer. Ich will meinen Schülerinnen — leider wird es sich ja bei mir nur um Schülerinnen handeln — die Kunst beibringen . .

Die Damen: Hurrah . . .

Walden: So seien Sie doch still, meine Damen. Und nun adieu für heute. Leben Sie wohl. Auf ein andres Mal. (Er klopft an die Klassentüre. Die Türe öffnet sich. Jungfrauen und solche, die behaupten es zu sein, werfen Rosen. Die Damen auf dem Korridor stimmen das Lied an: „Wer hat Dich, Du schöner Walden . . .“ und gehen)

II

Walden (unterrichtend): Also meine Damen, ich kann Ihnen die Steigerung der Affekte . . . (Eine Schülerin hustet) Pst. Also ich kann Ihnen die Kunst, im Monolog die Affekte zu steigern, eine der wichtigsten Abteilungen der Bühnenrhetorik, nicht besser anschaulich machen, als wenn ich Ihnen den Monolog des Franz Moor aus dem letzten Akt der ‚Räuber‘ vorspreche. Also, passen Sie auf. (Beginnt) „Wer schleicht hinter mir?“ (Die Klasse bricht in ein stürmisches Gelächter aus) Meine Damen, Sie wissen sehr wohl, daß ich in diesem Augenblick die Gespenster meine, die hinter mir schleichen und nicht . . . Also, lassen Sie mich vollenden. „Wer schleicht . . .“ (Er dreht sich um. Hinter ihm steht eine Schülerin, mit einer großen Scheere bewaffnet, im Begriff, ihm einen Rockknopf abzutrennen) Nein, meine Damen, so groß ist mein Gehalt als Lehrer wirklich nicht, daß mich jede Stunde ein halbes Dutzend Rockknöpfe, zwei Taschentücher und ein Zigarettenetui mit Füllung kosten darf. Ich soll prüfen, ob Sie verwendungsfähig, aber nicht, ob Sie entwendungsfähig sind. Also, stehlen Sie mir weder die Zeit noch die Rockknöpfe. Gehen wir zu etwas anderm über. Wenn Sie vernünftig und fleißig sind, singe ich Ihnen nachher zur Belohnung ein Couplet vor. (Unterdrücktes Gemurmel: „Entzückend . . . oh, comme il est charmant . . . very delicious.“) Aber jetzt hübsch bei der Sache bleiben. Also, wir lesen gemeinschaftlich: Kabale und Liebe. Erster Akt, Szene zwischen Ferdinand und Luise . . .

Eine Stimme (schüchtern fragend): Mit Küssen?

Walden: Nicht so neugierig sein! Also den Ferdinand lese ich, die Luise (sieht sich um, die Damen haben sich vor Erregung halb von den Sitzen erhoben) — die Luise liest Fräulein Müller.

Fräulein Krause: Ah, diese Dirne! (Reißt einen Revolver hervor, und zielt)

Walden: Aber, Fräulein Krause, das geht nicht. Das geht entschieden nicht. Sofort legen Sie den Revolver fort. Für Sie wäre wirklich ein Beruhigungspulver besser als Schießpulver. Und Sie, Fräulein Müller, lesen. Jawohl, Sie lesen! Das bin ich meiner Autorität schuldig.

Fräulein Krause: Gut. (Sie legt den Revolver fort, geht langsam vom Sitz zum Fenster, öffnet es und stürzt sich hinab)

Walden (nach einer Sekunde tiefen Schweigens): Nun sagen Sie mir, meine Damen! Ob es wohl möglich ist, daß auch nur eine Stunde ohne solche peinlichen Zwischenfälle vorübergeht! Sapristi, sapristi . . . Immer diese Aufregungen. Der Herr Direktor ist sehr unangenehm davon berührt. Aber Sie werden mir bestätigen, daß es meine Schuld nicht ist. Ich tue meine Pflicht. Gehen wir weiter!

Rundschau

Faust in Mannheim

Der Menschheit Lust und Schmerz zum künstlerischen Erlebnis zu gestalten, das und nichts Geringeres ist das Ziel einer Faust-Aufführung. Da nun aber von ungefähr nicht lauter Titanen, nicht einmal lauter Talente am Werke zu sein pflegen, ist dies Ziel unerreichbar. Gar zu viele Aufführungen des ‚Faust‘ wandeln mehr im Schatten als im Lichte der Tragödie, die da Erde, Himmel und Hölle umspannt. Bei den wenigen andern aber, die zur Lichtsphäre sich aufringen, darf man nicht fragen, ob sie deren Unermeßlichkeiten, sondern wieviel davon sie in sich eingesogen haben, und ob sie Kräfte entfalteten, die zum Lichte drängten, und ob sie uns — das aber ist das mindeste — das Licht überhaupt haben ahnen lassen. Nach diesen Maßen gemessen, ist die Erneuerung des ersten Teiles der Fausttragödie auf der Bühne des mannheimer Hof- und Nationaltheaters durch Carl Hagemann eine rühmliche Tat. Denn da war keine Szene, die nicht in irgend einem Punkt ins Ungemeine strebte. Ueberall fühlte man, wie der Regisseur über die dichtungsfeindliche Tradition hinweg, die sich ja keines Werkes so unbarmherzig wie des ‚Faust‘ bemächtigt hat, wieder zur Dichtung selbst zu gelangen suchte. Man fühlte es an jedem Bild, an jeder Geste, an jedem Wort.

Man fühlte es aber auch insbesondere an der Aufführung als Totalität. Sie umfaßte — abgesehen von wenigen Strichen, über die sich allerdings im einzelnen streiten ließe — das ganze Werk unter Beibehaltung fast aller Schauplätze. Nur die Szenen des Spaziergangs waren in eine zusammengezogen. So türmte sich denn Bild auf Bild, Eindruck auf Eindruck, nur einmal von einer Pause unterbrochen. Der häufige Szenenwechsel (bei halbverdunkeltem Zuschauerraum) war keine Hemmung der dramatischen Entwicklung mehr, sondern eine oft berauschend eindringliche Verlebendigung ihrer Buntheit.

Technisch wurde diese fast pausenlose Aufführung durch eine Erfindung des mannheimer Maschinenmeisters Adolf Linnebach ermöglicht. Die Bühne war eingeteilt in drei ,Wagen', rechteckige Holzplatten, die auf niedern Kugelgelenken nach allen Seiten frei bewegt werden können. Während nun auf Wagen I gespielt wurde, baute man auf Wagen II oder III, die zu beiden Seiten des ersten stehen, die nächste Szene auf. Wagen I wurde dann einfach zurückgeschoben, um dem Wagen II oder III Platz zu machen. Diese Konstruktion hat vor der Drehbühne zwei Vorzüge: die ganze Tiefe der Bühne kann, indem Wagen I an Wagen II oder III geschoben wird, ausgenutzt werden; ferner wird die Szenengestaltung nicht beeinflußt, wie bei der Drehbühne, die oft eine Abschrägung des Bühnenbildes nach innen nötig macht.

Um die Tragödie rein herauszuarbeiten, war noch ein Weiteres geschehen: die Musik wurde auf das allernotwendigste Maß beschränkt. Kapellmeister Reichwein hat eine Musik komponiert, die es im Prolog im Himmel sogar fertig bringt, zu stören — durch ihr Bestreben, nicht zu stören. Im übrigen ist dies Bestreben ihr größter Vorzug.

Die Inszenierung selbst war reich an künstlerischen Eindrücken, stand aber nicht ganz auf der Höhe früherer Inszenierungen Hagemanns. Den Szenen im Freien fehlte vielfach die weite Perspektive, die deren Endlichkeit erfüllen sollte mit einem Ahnen des Unendlichen. Besonders fühlbar war das im Prolog im Himmel. Da sah man aus Fluten von Licht ein paar buntbelichtete Wolken aufsteigen zu Fluten von Licht, darauf unten Raphaelsche Engelsköpfe (nicht gemalt, sondern lebend), weiter oben ein paar größere Engelsgestalten und ganz oben die drei Erzengel. Von diesem engen Himmelsausschnitt sah man zuviel, drum wars zu wenig. Das Ganze glich mehr dem Schlußtableau zu einem naiven Märchen, als der Introduktion zu der gedankentiefsten deutschen Dichtung. Auch der Szene des Osterspazierganges, so stimmungsvoll sie sonst war, fehlte die Weite. Die Hexenküche war etwas kärglich in der Erfindung. Dagegen standen die Straßenszenen, desgleichen das Studierzimmer und die durch den Zusammenklang von Darstellung und Bild tief erschütternde Szene im Dom künstlerisch sehr hoch. Gänzlich mißlungen schien mir das Gretchenzimmer. Mit seiner braunen Täfelung und weißen Tünche und seiner Funkelnagelneuheit sah es einem Zimmer aus einer Ausstellung für Kleinwohnungen ähnlicher als der Stube, in der das traute Magdtum Gretchens schaltet. Von einer interessanten Verfehltheit war die Szene am Zwinger. Artistisch ganz hervorragend komponiert: ein kurzes Stück der Stadtmauer im grünlichen Zwielicht einer Dämmerung; in einer breiten Nische ein weiß gestrichenes Muttergotteshaus, hoch und breit, und davor Gretchen in mattblauem Kleide. Das Bild kann als Muster dafür dienen, wie man nicht inszenieren soll. Der Mittelpunkt der Szene soll immer der Darsteller bleiben. Hier aber war die Gestalt Gretchens nicht mehr als ein Mittel der Bildwirkung neben dem Tor und dem Muttergotteshaus. Der Regisseur hätte sich hier an die Vorschrift des Dichters: „In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkränze davor . . ." halten sollen; er hätte dann auch den Gegensatz zwischen dem lieblichen Frieden des Bildes und der Zerrissenheit Gretchens zum Ausdruck bringen können. Auch ,Wald und Höhle'

wirkte durch den — übrigens schlecht gemalten — Prospekt mit dem tendenziös hingesetzten Kieferngewirr allenfalls wie eine Szene aus den ‚Räubern'. Im ‚Faust' bedeutete diese Szene eine Stilwidrigkeit.

Die Darstellung war, abgesehen von der entsetzlichen Erdgeistparodie, trefflich und reich an Gipfelpunkten. Sie hatte sich von dem schweren Ballast von Mätzchen befreit, mit dem emsige Provinzmimen im Laufe der Jahre die Faustdarstellung überladen haben. Zwar gehört weder Heinrich Götz, der Faust, noch Hans Godeck, der Mephisto, zum Geburtsadel der Kunst. Doch fühlte man bei beiden ein zielvoll kräftiges Gestalten von innen heraus. Götz, dem für sein drängend reiches Erleben nicht immer adäquate Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen, hatte wenigstens stets die große, beredte Geste. Godeck gab dem Teufel, was des Teufels ist: den flinken Witz und den bittern Sarkasmus, das schlaue Komödiantentum und die eigenbürtige Ueberlegenheit. Die feurige Lohe aber, in der das alles zur Dämonie einer menschlich erfühlten Teufelsgestalt zusammengeschweißt wird, kann dieser Darsteller nicht aufflammen lassen. Die seelische Sensation der Darstellung war das Gretchen der jungen Traute Carlsen. Wie diese selten begabte Darstellerin ihr brauseblütiges Temperament erst niederdämpfte zu inniger, sachlicher Schlichtheit des Bürgermädchens und dann wieder aufpeitschte zur zerklüfteten Tragik des verlassenen Weibes, das war wundervoll. Die köstliche Marthe der Toni Wittels war jünger, hübscher, kurz: frauenhafter, als sie gewöhnlich gespielt wird, war eher Durieux als Wangel.

Die Aufführung brachte dem mannheimer Intendanten nach dreijähriger rastloser Arbeit den ersten großen Publikumserfolg. Erfreulich, daß er zusammenfiel mit einem in Mannheim seit Jahren nicht erreichten künstlerischen Erfolge!

Hermann Sinsheimer

Vorfrühling

Vor einigen Jahren hat U. Carolina Woerner ein Drama geschrieben: ‚Vorfrühling'. Das wurde jetzt am karlsruher Hoftheater zur Uraufführung gebracht. Der erste Akt hat eine Szene, die man sich gefallen lassen kann. Es ist gleich die erste. Der Dialog trägt einen feinen Schliff, hat festen Halt in sich und greift mit jedem Punkt in den Komplex der Handlung, ist Form und Mittel in einem Gepräge. Das Stoffliche neigt zur Natur und besteht ohne die Konzentriertheit des Pathos. Das Uebrige des Dramas spielt Geschichte und braucht andre Kräfte. Die zeigen sich nicht. Die Form tut nichts in dieser Sphäre, die Materie alles. Situationen, nicht Motive schärfen und erhöhen die Physignomie des Dargestellten. Man ist im Vorfrühling der Freiheitskriege. Die Beteiligung der Geschichte macht die Handlung flüssig, doch die Form befreit sich nicht von der Begebenheit und schmückt sich durch keinen tiefern als den historischen Reichtum. Der dritte Akt hat eine Szene, die straff ist und gespannt. Sie geht in der letzten Spannung zu sekundären Mitteln. Ein hergelaufener Mensch verdirbt die ganze Sache.

Richard Weissbach

Noch einmal: Falckenbergs ‚Schiller'

Herr Otto Falckenberg hat sich an ein germanistisch-lexikalisches Unternehmen gemacht, hat ein dickes Buch herausgegeben, ‚Schillers Dramaturgie', und hat diese Arbeit, die nicht etwa irgendwelche sonderliche

kritische Begabung, sondern lediglich Fleiß, Technik und Wissen verlangt, sehr lückenhaft, willkürlich und nachlässig besorgt. Nun man ihm sein Ungeschick und seine Fehler vorhält, wird er grob. Das liegt so in der münchner Luft; auch Freksa wurde unmanierlich, nachdem er uns gezwungen hatte, gegen seine kindliche Ruederer-Broschüre zu protestieren.

Herr Falckenberg macht zu meinen Ausstellungen zwei sachliche und zwei stilistische Anmerkungen, und während sein Buch nur bewiesen hat, daß ihm Technik und Geschick mangeln, beweisen diese seine Einwendungen, daß ihm auch wesentliche, für seine Zwecke fast unentbehrliche Kenntnisse der Schiller-Literatur fehlen.

Herr Falckenberg behauptet zunächst frisch und kühn, ein Entwurf zum ‚Menschenfeind' existierte nicht. Herr Falckenberg irrt. Er hat doch aus der ‚Thalia' die Fußnote zum ‚Don Carlos' abgedruckt. Hätte er sich in diesen interessanten Blättern etwas genauer umgesehen, so hätte er im elften Stück ein paar dramatische Szenen gefunden unter dem Titel: Der versöhnte Menschenfeind. Und dabei eine Fußnote, viel interessanter als die Carlos-Note und ein unwiderlegliches Dokument dafür, daß Schiller selbst den ‚Menschenfeind' als Entwurf betrachtet wissen wollte. Ist übrigens Herrn Falckenberg bekannt, daß der spätere Herausgeber, von dem der Untertitel ‚Ein Fragment' stammt, und der über Schillers Pläne interessante Details mitteilt, das Werk in Briefen zweimal einen ‚Entwurf' nennt? Ich wollte Herrn Falckenberg derartige kleine Wissensmängel gerne nachsehen, wenn sie nicht durch einen unmittelbar sich anschließenden groben Schnitzer ein sehr böses Gesicht bekämen.

Herr Falckenberg wundert sich nämlich, daß ich in einem dramaturgischen Werk dramatische Dichtungen (eben den ‚Menschenfeind') zu finden wünsche. Weiß er nicht, daß Schiller und Goethe, Kleist und Fontane, daß eine große Anzahl zeitgenössischer Literarwissenschaftler das Wort Dramaturgie dem Wortsinn gemäß schlechthin für dramatisches Schaffen setzen? Weiß er nicht, daß unter dem Titel ‚Klassische Dramaturgie' in den Jahren 1843 bis 1865 eine schöne Sammlung unkommentierter klassischer Dramen erschien? Daß Lessing anläßlich der hamburgischen Dramaturgie eine eingehende Definition dieses Begriffes gab? Daß Schiller selbst eben die Sammlung, in der er den ‚Menschenfeind' veröffentlichte, die Rheinische Thalia, eine Dramaturgie nannte? (Vergleiche Falckenbergs ‚Schiller', Seite 78.) Selbst wenn ich Herrn Falckenberg für unfähig hielte — was ich übrigens nicht tue — die Elementarbegriffe wissenschaftlicher Literaturbetrachtung sich anzueignen, soviel muß er doch ohne weiteres einsehen, daß man zunächst die Terminologie eines Autors beherrschen muß, ehe man diesen Autor in seiner eigenen Sprache zu uns reden lassen darf. Sonst ist eine vernünftige Auseinandersetzung überhaupt unmöglich.

Herr Falckenberg meint ferner, das Sündenregister, das ich ihm vorgehalten, sei nichts weiter als eine harmlose Abschrift des Inhaltsverzeichnisses zum achten Band der Säkularausgabe. Herr Falckenberg irrt wieder. Wäre er besser mit der Schiller-Literatur vertraut, er müßte aus meiner Anordnung der Titel ohne weiteres ersehen, welche Schillerausgabe ich benützt habe. Aber freilich, Falckenbergs Vorwort ist in Prerow an der Ostsee geschrieben; er hat also vermutlich dort die letzte Hand an das Werk gelegt, und daß

ihm in Prerow an der Ostsee keine umfassende Schillerbibliothek zur Verfügung stand, ist begreiflich.

Daß er lange, unwesentliche Aufsätze aufgenommen, die wichtigsten dramatischen Entwürfe weggelassen und so Schillers Bild verzerrt hat, sucht er mit dem Hinweis zu verteidigen, daß man ja den dramatischen Nachlaß als ‚Ergänzungsband' für drei Reichsmark kaufen könne. Den größern, schwierigern Teil seiner Gesamtausgabe, nämlich die chronologische Einordnung des Nachlasses in das übrige Material, überläßt Herr Falckenberg somit dem geneigten Käufer.

Die dilettantische Anordnung des Stoffes und die lässige Behandlung des Namen- und Sachregisters sucht er Wilhelm von Scholz auf den Buckel zu wälzen. Leere Ausflucht! Was sich in einem Hebbelwerk schließlich mit Müh und Not rechtfertigen läßt, wird hier aus Gründen, die eben nur auf Schiller zutreffen, zu krassem Dilettantismus. Und beim Sachregister kann von Prinzip überhaupt keine Rede sein. Dieses Register ist ohne Rücksicht auf Begriff und Bedeutung rein formal und willkürlich aufgenommen. Tote, aus dem Zusammenhang gerissene Worte sind achtlos nebeneinandergestellt. Eine Stichprobe — ich greife wahllos heraus. Da heißt es etwa: Verantwortung, Seite 83. Ich glaube, und mit mir wohl jeder Leser, ich würde nun irgend etwas Allgemeines, Dramaturgisches über Verantwortung, poetische Gerechtigkeit oder so etwas finden. Ich schlage Seite 83 auf und lese „. . . . Die Frist zur Verantwortung ist vorbei". Sonst nichts; man überzeuge sich selbst (die Stelle findet sich im Vorwort zum Carlos aus der Rheinischen Thalia, zweiter Absatz). Und nach solchen ‚Prinzipien' ist das ganze Sachregister geordnet.

Nein, an dieser Schiller-Dramaturgie ist nichts zu retten. Und Herr Falckenberg hätte sich die Mühe sparen sollen. Was ists auch weiter, wenn ihm ein solches lexikalisches Werk mißlingt? Wir haben der germanistischen Kärrner genug im Reich. Möge sich Otto Falckenberg an Stoffe machen, die er meistert, und nicht zu Waffen greifen, in deren Führung ihn der ledernste Seminarist mit Leichtigkeit beschämt. Doktor Eisenbart bleibt ein ganzer Kerl, auch wenn er in der Geschichte der Medizin keine Rolle spielt.

Lion Feuchtwanger

Schlußwort

Wer Ihre erste Kritik über meine ‚Dramaturgie' las, Herr Feuchtwanger, ohne das Buch zu kennen, gab Ihnen recht. Wer dann meine Erwiderung las, gab mir recht. Das ist nun so und ist ganz lustig. Man könnte auf diese Art zehn Jahrgänge der ‚Schaubühne' füllen, was nur nicht mehr lustig, sondern sehr langweilig sein würde. Nun aber trat ein neuer Fall ein: ich habe das letzte Wort in dieser Sache zu sprechen. Das ist ein Zufall, aber er ist mir günstig. Sie wissen, daß ich Sie, wenn ich diese Gunst des Augenblicks ausnützen wollte, endgültig ins Unrecht setzen könnte, selbst wenn Sie — und das ist das Lustigste — recht hätten! Das liegt an der auch Ihnen gewiß bekannten Ungerechtigkeit der Weltordnung, die es ausschließt, daß beide Teile das entscheidende Schlußwort sprechen können. Und dennoch verzichte ich auf meinen strategischen Vorteil. Ich sehe Sie überrascht und befremdet. Sie fragen, warum ich das tue. Sehr einfach: Wem in aller Welt könnte es nützlich oder wem daran gelegen sein, daß ich Sie, Herr Feuchtwanger, ins Unrecht setze?

Otto Falckenberg

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

F. B. Meines Erachtens sind Sie berechtigt, die Gage zu verlangen, obwohl die Baupolizei eine Schließung des Theaters angeordnet hat. Dem Direktor war seitens der Polizei vor fünf Monaten mitgeteilt worden, daß diese ganz bestimmte bauliche Veränderungen verlange. Wenn sich der Direktor um diese Anordnung der Polizei nicht kümmert, die Polizei darauf eine Schließung des Unternehmens vornimmt, und der Direktor sich dann auf ein polizeiliches Verbot beruft, so handelt er meines Erachtens gegen Treu und Glauben. Ich halte einen Prozeß für aussichtsvoll.

Annahmen

Heinrich Ilgenstein: Die Wahrheitssucher, Dreiaktiges Schauspiel. Essen, Stadttheater.

Charles Rann Kennedy: Winternachtsfest, Wikingertragödie. Berlin, Schauspielhaus.

Rudolf Lothar und Robert Saudek: Kavaliere, Dreiaktige Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Alfred Schmasow und Karl Heinz: Der Vielgeliebte, Vieraktiger Schwank. Pyrmont, Schauspielhaus.

Wilhelm Wolters: O Eva! Dreiaktiger Schwank. Wien, Bürgertheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

12. 6. Rudolf Holzer: Hans Kohlhase, Fünfaktiges Trauerspiel. Weimar Hoftheater.

19. 6. Rudolph Braune-Roßla: Schill und seine Gefährten, Vieraktiges Drama. Magdeburg, Sezessionsbühne.

Jakob Fürth: Der Liebesstreik, Dreiaktige Groteske. Nürnberg, Intimes Theater.

2) von übersetzten Dramen

Paul Hervieu: Erwachen, Schauspiel. Hannover, Hedwig Langes Gastspielensemble.

3) in fremden Sprachen

Pierre Berton: La rencontre, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Théâtre français.

Susanna La Chapelle Roobol: Buße, Drama. Amsterdam, Königliches Theater.

Conan Doyle: Schicksalsfeuer, Melodrama. London, Lyric Theatre.

Franz Herczeg: Auswanderer, Drama. Budapest, Lustspieltheater.

Frans Mijnssen: Der häusliche Herd, Dreiaktiges Schauspiel. Amsterdam, De Hagespelers.

Jeanne Reyneke van Stuwe: Das Kind, Dreiaktiges Schauspiel. Amsterdam, Nederlandsche Tooneelvereeniging.

Neue Bücher

Heinrich Falter: Die Technik der Komödien von Eugène Labiche. Borna-Leipzig, Robert Noske. 199 S.

S. Rahmer: Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Berlin, Georg Reimer. 453 S. Mk. 10,—.

Dramen

Hedwig Bleuler-Waser: Mutter Ajas Geburtstag, Dreiaktiges Lustspiel. Zürich, Berichthaus. 42 S.

Paul von Ebart: Eine Hofkomödie in vier Akten. Hamburg, F. W. Thaden. 94 S. Mk. 1,20.

S. Flesch: Ornelia, Vieraktiges Schauspiel. München, Richard Etzold.

Pepi Matthes: Frau Marion, Fünfaktiges Schauspiel. Leipzig, Deutsche Zukunft. 101 S. Mk. 2,—

Bernhart Rehse: Vaterland, Politische Komödie. Berlin, Oesterheld & Co. 64 S. Mk. 2,—.

E. Richard: Anno 3000, Einaktiges satirisches Scherzspiel. Leipzig, Deutsche Zukunft. 41 S.

Rudolf Stegmann: 1809, Fünfaktiges Historisches Schauspiel. Dresden, F. L. Staub. 89 S.

Zeitschriftenschau

Max Adam: Ferdinand Gregori. Der Volkserzieher XIII, 10.

Dr. Aronstein: Das königliche Knabentheater unter Königin Elisabeth. Beilage zur Vossischen Zeitung 25.

Hans Benzmann: Martin Greif. Bühne und Welt XI, 18.

Reinhard Bruck: Wilhelm Foldal. Masken IV, 42.

Ottokar Fischer: Mimische Studien zu Heinrich von Kleist. Euphorion XV, 3, 4.

Josef Flach: Das polnische Drama und Theater der Gegenwart. Bühne und Welt XI, 18.

Karl Frenzel: Ernst von Wildenbruch. Beilage zur Vossischen Zeitung 25.

Frank Freund: G. B. Shaw. Zeitgeist 25.

F. Lifschitz: Zur Sozialphilosophie von Ibsens ‚Hedda Gabler'. Wissen und Leben II, 13.

Felix Poppenberg: Hauptmanns ‚Griselda'. Türmer XI, 7.

Ernst Potthoff: Zur Frage des einteiligen Theater-Wallenstein. Der neue Weg 19, 20.

G. Schultz-Labischin: Ein deutsches Nationaltheater in Posen. Bühne und Welt XI, 18.

Arthur Seidl: Das Ereignis der dresdner Richard-Strauß-Woche. Nord und Süd XXXIII, 3, 4, 5.

Karl Storck: Epilog zur ‚Elektra'. Türmer XI, 7.

Walter Turszinsky: Parodietheater. Das Organ II, 29.

Hans Wantoch: Otto Brahms Ibsenzyklus. Wage XII, 24, 25.

Eugen Zabel: Freibillette. Der neue Weg 20, 21.

Engagements

Bamberg (Stadttheater): Tilli Baumann 1909/10.

Berlin (Neues Theater): Alice Lenz.

Detmold (Hoftheater): Friedrich Günther 1909/10.

Erfurt (Stadttheater): Elsa Geffers-Wassermann 1909/10.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Emil von Dollen 1909/12

Meiningen (Hoftheater): Wulf Haidyl 1909/10.

Memel (Stadttheater): Susi Krilling 1909/10.

Pforzheim (Stadttheater): Fritz Reichhold 1909/10.

Schwerin (Hoftheater): Erik Haffner 1909/12.

Straßburg (Stadttheater): Arthur Becker.

Ulm (Stadttheater): Elisabeth Boy, Josef Wilhelmi, Friedrich Zohsel 1909/10.

Wien (Deutsches Volkstheater): Karl Grube, Edmund Heding, Hedwig Keller, Josef König, Friedrich Lucas, Emil Mamelok, Else Räder.

Wiesbaden (Residenztheater): Lisa Mödlinger.

(Volkstheater): Curt Huppel.

Bilanzen

Neues Schauspielhaus

Ueber 100 Spielabende brachten ein klassisches Werk. Goethes ‚Faust', der zu Beginn der Saison in völlig neuer Inszenierung wieder in den Spielplan aufgenommen wurde, erlebte 53 Aufführungen; Hebbels ‚Judith', Grillparzers ‚Weh dem, der lügt', Goethes ‚Iphigenie', die ebenfalls aus dem Repertoire der frühern Jahre übernommen wurden, gingen zusammen 19 Mal in Szene. Neu einstudiert wurden Shakespeares ‚Julius Cäsar', der in 26 Abendvorstellungen und 11 Nachmittagsvorstellungen gegeben wurde, und ‚Hamlet', der 14 Mal in Szene ging. Ferner Hebbels Komödie ‚Der Diamant' und Kleists Lustspiel ‚Der zerbrochene Krug', die 4 Mal wiederholt wurden. Unter den Stücken des modernen Repertoires erzielte die höchste Aufführungszahl die Komödie ‚Rabagas' von Sardou, die in einer neuen deutschen Bühnenbearbeitung von Alfred Halm in 30 Abend- und 11 Nachmittagsvorstellungen in Szene ging. Ihr zunächst kamen die Lustspiele ‚Das Fräulein in Schwarz' von Rudolf Lothar und ‚Die Sünde' von Max Bernstein mit je 13 Auf-

führungen. Weitere Novitäten waren Max Halbes ‚Blaue Berge' und das zur Einleitung des Spieljahres gegebene Lustspiel ‚Der Kolonialskandal' von Fedor von Zobeltitz. Die Sommersaison wurde mit der Posse ‚Pechschulze' von Salingré eingeleitet, die 26 Mal in Szene ging. Ende Mai folgte das Vaudeville ‚Mahé' von M. Schönau und F. Walden, das den Spielplan bis zum Ende der Saison beherrscht hat.

Lustspielhaus

Das fünfte Spieljahr der Direktion Martin Zickel wurde mit folgenden Stücken ausgefüllt. Zunächst beherrschte ‚Die blaue Maus' noch zwei Monate den Spielplan. Es folgte die Novität von Gustav Kadelburg und Oskar Blumenthal: ‚Die Tür ins Freie', die über einen Monat das Repertoire beherrschte. Bis zu Weihnachten war dann ‚Madame Flirt' von Gavault und Berr auf dem Repertoire, um der Weihnachts-Novität ‚Die glücklichste Zeit' von Raoul Auernheimer Platz zu machen. Nach einer Neueinstudierung von Kotzebues ‚Deutschen Kleinstädter' beherrschte der Schwank von Engel und Horst ‚Seine kleine Freundin' den Spielplan, und darauf folgte das Lustspiel von Rößler und Heller ‚Im Klubsessel', das bis zum Beginn des Pallenberg-Gastspiels in Szene ging. Max Pallenberg eröffnete sein Gastspiel mit dem ‚Liebling der Damen' und ‚Einem Freundschaftsdienst' und fand seinen nachhaltigen Erfolg in dem ‚Feschen Rudi' von Engel und Horst, der auch während der zwei Sommermonate Juli und August das Repertoire beherrschen wird. Neben dieser berliner Tätigkeit veranstaltete die Direktion eine Reihe von Gastspielen und zwar in Leipzig und Bremen mit dem Schwank ‚Die blaue Maus', in Prag mit ‚Unsrer Käte', ‚Biederleuten', ‚Blauer Maus' und einem Einakter-Abend, ferner in Bremen mit dem ‚Weg zur Hölle' und jetzt gegen Schluß der Saison in Düsseldorf, wo ‚Im Klubsessel' die hundertste Aufführung feiern konnte, und eine Novität ‚Der Doppelmensch', Schwank in drei Akten von Jacobi und Lippschütz als eine Art Probeaufführung für die nächste Saison zur Darstellung kam.

Todesfälle

Arnold Hänseler in Leipzig. Geboren am 14. Juli 1855 in Königsberg. Oberregisseur des leipziger Stadttheaters.

Nachrichten

Das Stadttheater in Troppau ist niedergebrannt.

Die Presse

Alois und Wilhelm Mrstik: Maryscha, Volksstück in fünf Akten. Hebbeltheater, Gastspiel des wiener Raimundtheaters.

Berliner Tageblatt: Dieses rohe und dürftige Volksstück müßte außerordentlich mährisch anmuten, um die Mühe des Uebersetzens und Importierens zu verlohnen. Aber die ethnologische Neugier wird nur durch ein paar Volksweisen und durch ungewöhnlich zahlreiche Prügelszenen zum Takte jener Melodien befriedigt.

Börsencourier: Ein ödes Machwerk, das selbst auf einer berliner Vorstadtbühne nur lächerlich erscheinen würde.

Morgenpost: Ein höchst lamentables, langweiliges und kalendergeschichtenhaftkindisches Stück.

Lokalanzeiger: Die Handlung ist klein, dürftig und alltäglich und die Behandlung des Dialogs ungeschickt und unnatürlich.

Vossische Zeitung: Die fünf winzigen Aktchen beweisen nichts andres als die künstlerische Ohnmacht der im Leben tiefschattenden tschechischen Finsternis.

Die Nummern 28 und 29 erscheinen als Doppelnummer am 15. Juli. Dieser Doppelnummer wird für die Abonnenten das Sach- und Namenregister des ersten Halbjahrgangs 1909 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1909 I, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der fünfundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 28/29
15. Juli 1909

Theaterelend — Theaterhoffnungen/

von Fritz Telmann

Später als in Deutsch-Oesterreich hat nun auch im Reich eine mächtige soziale Bewegung die Schauspieler ergriffen. Ich erinnere mich einer solchen in unsern Landen sehr lebhaft aus der Mitte und dem Ende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Ihr Träger war der Oesterreichische Bühnenverein, an dessen Spitze damals Adolf von Sonnenthal stand, ihr ernstester Vertreter Ernst Riedt, dessen Andenken bei diesem Anlaß wieder erneut sei, ihr kräftigster Agitator Herr Bolz-Feigl, den man jetzt an die Spitze des Pensionsinstitutes der österreichischen Bühnenmitglieder gestellt hat. Die Losungsworte waren ungefähr dieselben, die jetzt aus dem Reiche zu uns herüberschallen: Korsarenbriefe der Direktoren und Agenten, Zwang zur Prostitution für die weiblichen Mitglieder, Schach dem Probemonat und der einseitigen Kündigung, gegen das Anwachsen des Schauspielerproletariats — und so weiter. Alljährlich, nach dem Palmsonntag, wenn die Provinzschauspieler nach Schluß der Spielzeit in die Hauptstadt ziehen, hallten diese Klagen in stürmisch bewegten Versammlungen. Ihren Niederschlag fanden sie in dem Entwurf eines österreichischen Theatergesetzes, über den ich an dieser Stelle schon des öftern gesprochen, und der nun im Subkomité des volkswirtschaftlichen Ausschusses im österreichischen Abgeordnetenhause beraten wird. Der Oesterreichische Bühnenverein ist aber im Lauf der Jahre, so gehts ja bei uns zumeist, aus einer lauten und tätigen Organisation für den sozialen Kampf eine vorwiegend charitativen Zwecken dienende Vereinigung von braven Staatsbürgern geworden, erfreut sich eines hohen Protektors, eines durch wohltätige Spenden möglich gewordenen Kaiserin-Elisabeth-Heims für alte Schauspieler, gibt jährlich ein paar Feste, bei denen die patriotische Note kräftig angeschlagen wird, und fügt sich so harmonisch in die Reihe einer Anzahl andrer ortsüblicher Vereinigungen, in welchen freie Künstler sich in ihrer Weise ausleben. . . .

Also, die Kampfrufe kommen diesmal aus dem Reiche, wo die Deutsche Bühnengenossenschaft und der Deutsche Bühnenverein einander in den Haaren liegen. Allzu tragisch braucht man ja die Sache nicht zu nehmen. Die Schrift ‚Theaterhoffnungen', ein Wort zur Aufklärung, die Joachim Baron zu Putlitz, General-Intendant der königlich württembergischen Hoftheater und Vizepräsident des Deutschen Bühnenvereins, offenbar im Auftrag dieses Vereins, bei der Deutschen Verlagsanstalt hat erscheinen lassen, fließt über von Beteuerungen des Wohlwollens für die Bühnenangehörigen, und der Wortführer der andern Seite, der junge temperamentvolle Zentrums-Abgeordnete Doktor Maximilian Pfeiffer, zeigt in seiner Broschüre ‚Theaterelend' (Bamberg, Verlag der Bamberger Neuesten Nachrichten) sogar Wohlwollen für den Bühnenverein, von dem immer wieder anerkannt werden müsse, „daß er in all seinen Verhandlungen von warmherziger Fürsorge für die Interessen der Schauspieler geleitet werde". (Allerdings erinnert dieses Lob nach dem in der Broschüre Vorangegangenen ein wenig an die Praxis der österreichischen Staatsanwälte, die in ihren schärfsten Plaidoyers nicht vergessen, alle für den Angeklagten sprechenden Milderungsgründe anzuführen.) Zudem ist ja der Streit, nach Heraklit, der Vater aller Dinge, besonders der Vater jedes sozialen Fortschritts, und solange nicht eine höhere Gerechtigkeit im Staate den verschiedenen Gruppen von Arbeitgebern und Arbeitnehmern ihre Anteile zumißt, müssen sie eben um diese Anteile kämpfen. Daß die Künstler in diesem Kampf ein wenig später kommen als die andern Gruppen der arbeitenden Menschen, das bewirkt vielleicht, daß manche Teile der Oeffentlichkeit ihn als etwas Normwidriges empfinden . . .

In dem poetisch angehauchten Vorwort zu seiner Broschüre sagt Herr Doktor Pfeiffer unter anderm: „. . . Der Vorhang fällt. All die Könige, die Helden des Schwertes und des Herzens, die Heroen der Schmerzen und der Liebe, die finstern Sacmänner des Hasses, die heitern Dolmetscher der Laune, sie gehen von dannen. Aber nicht in Glanz und Glast kehren sie heim. In grauem Kleide hockt ihnen am Lebensweg die Elendsfrau und starrt sie aus hohlen Augen an. Mit dunklem Fittich umrauscht sie die Sorge. Und keiner reicht ihnen die Hand." Und an einer andern Stelle der Schrift meint er: „Wenn ich daran gehe, in den nachfolgenden Blättern die trüben Bilder der sozialen Lage der Mehrzahl der deutschen Schauspieler aufzurollen, so geschieht dies in der lautern Absicht, vor allem diese selbst zu nachdrücklicher Vertretung ihrer Interessen zu ermahnen. Dann aber auch, um dem Publikum zu zeigen, wie geradezu erbärmlich ihre wirtschaftliche Position ist." Wie stehts also, und das ist die erste Frage, die der Verfasser erörtert, mit der Bezahlung des Schauspielers in deutschen Landen? Nach einer Zusammenstellung, die dem Reichstags-Abgeordneten von wohlunterrichteten Bühnenangehörigen zur Verfügung gestellt wurde, hat ungefähr die Hälfte aller Bühnenangehörigen ein Jahreseinkommen von weniger als 1000 Mark. Diesen fünfzig Prozent treten

weitere zwanzig Prozent zur Seite mit 1000 bis 1500 Mark, weitere zwanzig Prozent mit 1500 bis 3000 Mark, und nur zehn Prozent haben über 3000 Mark. An mittlern Stadttheatern und kleinern Hoftheatern beträgt die Durchschnittsgage jährlich rund 1200 Mark. Für die Naive in Neustrelitz und Hannover berechnet Doktor Pfeiffer, daß ihr nach Abzug der fünfprozentigen Agentenprovision, der Ausgaben für Kostüme, Gastspielreisen und Reisen ins Engagement 66 Mark und 66 Pfennige zum Lebensunterhalt bleiben. Was Wunder, daß dann eine von dem Autor zitierte Schauspielerin ausruft: „Wenn man kein eigenes Vermögen hat, ist das Provinztheater Prostitution." Eine Dame bemerkt allerdings in ihrer Auskunft: „Es müßte dem Publikum, nötigenfalls mit Hilfe der Tageszeitungen, klar gemacht werden, daß die Direktoren unmöglich solche Gagen zahlen können, wie die Toiletten verschlingen. Wäre das Publikum nicht so anspruchsvoll, dann wären die Direktoren nicht genötigt, die Damen mit glänzenden Toiletten vorzuziehen." Die deutschen Schauspieler haben also, nach Doktor Pfeiffer, in ihrer großen Mehrheit nicht genug zum Leben. Sie leben aber an ihrer Berufsstätte vielfach in höchst unhygienischen Verhältnissen. Vom Volkstheater in N., einer Stadt von 300000 Einwohnern, berichtet er, daß über die Garderoberäume furchtbar geklagt werde. „Ohne Luftzufuhr und kalt, machen sie längern Aufenthalt unmöglich. Das einzige Fenster geht nicht ins Freie, Klosett und Wasserleitung fehlen. Der Herr Direktor weigerte sich, einen anständigen Ofen zu beschaffen, ja sogar, für ordentliche Reinigung zu sorgen." Aehnlicher Klagen erinnere ich mich aus dem oder jenem wiener Theater und Kabarett. Darum halte ich auch Doktor Pfeiffers Forderung für wohlbegründet, daß nach Analogie der Gewerbeinspektoren für die gewerblichen Betriebe das Institut vom Staate angestellter Bühneninspektoren geschaffen werde, die über die Aufrechterhaltung der hygienischen Vorkehrungen im Interesse der Bühnenangehörigen wachen. Zur Besserung der Gagenverhältnisse schlägt Pfeiffer vor, die Schauspieler sollten sich vom gewerkschaftlichen Gedanken durchdringen lassen und Mindestlöhne fordern, um der unwürdigen Preisdrückerei und Unterbietung ein Ende zu machen. Wissen wir doch alle nur zu gut, daß an mehr als einem Theater nicht nur Mitglieder sind, die ‚ohne Gage mitspielen', sondern sogar solche, die dem Direktor noch für die Erlaubnis zum Auftreten zahlen. Ziemlich kraß sind auch die angeführten Fälle, die eine Verletzung des Koalitionsrechtes betreffen. (Man verweigert einem Chormitglied einen bescheidenen Vorschuß mit der offenen Motivierung, es habe sich an einer Lohnbewegung beteiligt.) Ein heikles Kapitel bilden die Abzüge an Strafgeldern, die nach der Hausordnung verschiedener Theater auferlegt werden. Hier wird nicht die Institution bemängelt, die ja wohl nicht so leicht zu entbehren ist, sondern die oft unverhältnismäßige Höhe der Strafgelder (in Znaim wird für das Versäumen einer Gesangprobe Strafe bis zu fünfundzwanzig Kronen berechnet, an einem andern Theater sind Strafen bis zu einem Monatsgehalt verhängt worden) und die ungenauen

Bestimmungen über die Verwendung der Strafgelder. Sehr berechtigt erscheinen ferner die in der Broschüre wiederholten bekannten Klagen der Provinzschauspieler über Ueberlastung. Für die notwendigen Ruhezeiten ist nirgends gesorgt. Bei vielen Theatern ist das gesamte Personal mit geringen Ausnahmen täglich völlig in Anspruch genommen.

Und nun zu alledem die leidige Kostümfrage. „Weibliche Mitglieder", so heißt es in den Vertragsformularen des Bühnenvereins, „haben sich außer den Männer-Kostümen alles auf eigene Kosten zu stellen und sind verpflichtet, alle Weisungen der Bühnenleitung inbetreff der Schminke und dergleichen genau zu beachten." Das ist, wenn man die Gagen der Provinzbühnen in Betracht zieht, eine direkte Anweisung auf die Prostitution. Aber auch bei den Herren, die nur ‚moderne' Tracht zu liefern haben, wird der Begriff ‚moderne Tracht' so von den Herren Direktoren erweitert, daß darunter nicht nur die moderne bürgerliche Kleidung, sondern auch die so vielgestaltige Sportkleidung für Reit-, Rodel-, Ski-, Auto-, Luftschiffersport, sowie Uniformen verstanden werden. Nicht mit Unrecht meint Doktor Pfeiffer, eine solche Auslegung des Direktors führe schließlich zu der Konsequenz, daß jedes Chormitglied eine Art transportables Armeemuseum mit sich führen müsse.

Und erst das Vertragswesen! Sieben Entlassungsgründen des Direktors stehen zwei Kündigungsmöglichkeiten des Mitglieds gegenüber. Ein Entlassungsgrund erscheint unter anderem gegeben, „wenn das Mitglied durch Handlungen gegen die Gesetze des Staates, die Pflichten der Sittlichkeit oder des Anstandes offenkundig Anstoß erregt". Der Richter darüber, ob ein Mitglied die „Pflichten der Sittlichkeit" verletzt, ist natürlich der Direktor, der allerdings hie und da über die Sittlichkeit der weiblichen Mitglieder recht genaue Daten haben mag, wie jener berliner Theaterleiter, dem man kürzlich die Konzession entzogen hat. Auch in Krankheitsfällen ist das Mitglied nach den geltenden Verträgen recht schlecht daran. Länger als vier Wochen darf überhaupt niemand krank sein, will er nicht gewärtigen, aufs Pflaster geworfen zu werden; ja, der Bühnenleiter hat das Recht, wiederholte Krankheitsfälle im Laufe eines Vertragsjahres nach der Zahl der versäumten Tage zusammenzurechnen, und wenn sie länger als achtundzwanzig Tage dauern, den Bezug von Gage und Spielgeld zu sistieren, bei einer Dauer von insgesamt mehr als zweiundvierzig Tagen aber den Vertrag zu lösen. Sehr merkwürdig ist auch der von Pfeiffer zitierte Schwangerschaftsparagraph, nach welchem der Anspruch auf Gage und Spielgeld für schwangere Frauen von dem Tage an entfällt, an welchem die Bühnenleitung ein weiteres Auftreten für unzulässig erklärt. Nach den Aufklärungen, die Baron Putlitz in seiner Schrift gibt, besteht dieser grausame Paragraph, welcher die Mutterfreuden entgegensehende Künstlerin der Not preisgibt, nur noch für unverheiratete Bühnenkünstlerinnen. Auch gegen diese stellt er natürlich, nach unsern modernen Auffassungen, eine ganz unberechtigte Härte dar; nebenbei eine Inkonsequenz der Direktoren,

die ihre weiblichen Mitglieder auf den Liebesmarkt weisen und dann moralisch tun, wenn die Folgen erscheinen. Stets wiederkehrende Desideria der Bühnenkünstler sind auch die „Beschäftigung innerhalb der ihrer Individualität gemäßen Grenzen" und „das Recht auf Beschäftigung". Bezüglich dieser beiden Wünsche muß ich schon, diesmal als Anwalt der Direktoren, sagen, daß ich es mir sehr schwer für den Bühnenleiter vorstelle, sein Mitglied zufriedenzustellen. Die Fachbezeichnungen (Liebhaber, Bonvivant, Heldenspieler) kommen, wie Putlitz richtig bemerkt, immer mehr ab. Was ist also die ‚angemessene Beschäftigung' für einen Schauspieler mit der und der Gage? Ich fürchte, nicht wenige Schauspieler verstehen unter „ihrem Talent angemessener Beschäftigung" das Recht, in allen Stücken die ersten Rollen zu spielen. Ebenso subjektiv auslegbar ist auch das Recht auf Beschäftigung überhaupt. Negativ läßt sichs ja fassen. Wenn ein Direktor sein Mitglied das ganze Jahr spazieren gehen läßt, dann hat er dessen ‚Recht auf Arbeit' verletzt. Aber positiv? Mir hat einmal eine bekannte Schauspielerin einer wiener Hofbühne vorgejammert, der Direktor habe sie durch zu geringe Beschäftigung zugrunde gerichtet, moralisch und physisch ruiniert. Und als ich einen genauen und objektiven Kenner dieser Hofbühne nach dem Sachverhalt fragte, meinte er lachend: „Die, die spielt viel zu viel". Also ich glaube, mit Gesetzen und Vertragsklauseln wird sich da nicht viel machen lassen. Ein einsichtiger Direktor wird, schon im Interesse seiner Tasche und um das Mitglied nicht mißmutig zu machen, niemanden kaltstellen, und ein einsichtiges Mitglied wird nicht gleich über Beiseitesetzung klagen, wenn einmal statt seiner der Kollege X. die große Rolle bekommt.

Im übrigen glaube ich schon, das vieles von dem, was Pfeiffer für ein Reichs-Theatergesetz vorschlägt, sich in Gesetzesform bringen läßt, und wünsche ihm und seinen Freunden besten Erfolg. Nur in einem Punkt bin ich nicht seiner Meinung. Wenn er sich, am Schlusse seiner Schrift, von einer Verschärfung der Bedingungen für die Erwerbung einer Theaterkonzession viel für die Stabilität und das Niveau der Schaubühne verspricht. Wir haben in Oesterreich die Forderung der Kautionshinterlegung, die Pfeiffer für die deutschen Direktoren erhebt. Und haben wir deshalb weniger Theaterkrachs? (Zur Sicherstellung der Schauspieler — auf wie lange? — mag die Kaution allerdings eine gewisseBerechtigung haben.) Und die Prüfung der künstlerischen Befähigung? Wer soll die vornehmen? Der Landrat? Und was sagt sie für die Befähigung zum Theatergeschäft? Hier in Wien haben ein ungarischer Pferdehändler und ein Statist ein Theater in die Höhe gebracht, an dem sich einer unsrer besten Regisseure verblutete. Weiß Doktor Pfeiffer, wohin die Rigorosität der Behörden bei Verleihung der Konzessionen in unsern Landen geführt hat? Zum Konzessionsschacher. Der Konzessionär verkauft seine Befugnis an den Meistbietenden und bleibt nur dem Namen nach und vor der Behörde Leiter. Der wirkliche aber tut, was er will.

Reinhardt in München

2. Ein Sommernachtstraum

Der Reinhardtsche Sommernachtstraum auf der unausgiebigen und unbeweglichen Reliefbühne? Dieser Sommernachtstraum, der nach der Meinung seiner Verkleinerer von der Drehbarkeit des Podiums, von der Unübersehbarkeit eines echten Waldesinnern und von der Riechbarkeit seines natürlichen Mooses lebte? Der Eindruck war auch in München bezwingend und um so höher zu bewerten, als alle diese und andre Hilfsmittel der berliner Inszenierung fehlten. Der Wald rückte und rührte sich nicht. Die Elfen mit ihrem Königspaar kehrten von jedem Umzug schließlich an denselben Fleck zurück, und es blieb der Imagination des Zuschauers überlassen, sich wie die Zeit, so den Ort verändert zu denken. Aber war das denn überhaupt ein Wald? Am Rande der Szene standen in ziemlich gleichen Abständen vier kahle Baumstämme, über denen ein bischen Gerank das Zweigwerk, hinter denen ein ausgespannter Vorhang den Horizont, und vor denen ein hingebreitetes Tuch den grünen Boden vortäuschen sollte. Die Täuschung gelang vollkommen. Man stellte sich diesen Ausschnitt als eine kleine Kuppe vor, von der es auf keiner Seite waldeinwärts, sondern auf allen Seiten talwärts führte. Mensch und Feenwelt klomm mühsam den Berg empor, um mühelos wieder hinunterzugleiten. Das kam und ging unaufhörlich und erzeugte eine Gesamtbeweglichkeit, die es verdeckte, wie einförmig notgedrungen die Bewegungen der einzelnen schwirrenden, huschenden, flackernden, tanzenden Elfen waren. Kaum daß Grete Wiesenthal sich in dieser Enge bemerkbar machen konnte. Doch sag' ich nicht, daß dies ein Fehler war. Es galt ja nicht, eine Sonderproduktion zu zeigen; es galt, die Illusion eines Geisterreiches zu erzeugen. Mondlicht schimmerte, und Morgenlicht zog blendend herauf. Aus der Tiefe tönten Stimmen tellurischer Herkunft. Hier und da leuchtete ein Glühwurm. Laub raschelte, und Aeste knackten. Das alles war viel primitiver als in Berlin, aber vielleicht gerade darum noch suggestiver. Wenn die Phantasie des Zuschauers willig ist, dann sind alle Gewaltsmaßregeln einer naturalistischen Regie überflüssig. Oder wurde sie willig, weil ihr hier so viel vertraut wurde, weil sie sich mit so sanftem Zwang geleitet fühlte? In der Stube der Handwerker hatte sie keinerlei Arbeit. Aber im Saal des Theseus mußte sie wieder einen ärmlichen Prospekt für die Burg von Athen und anderthalb Statisten für den Hofstaat eines Herzogs nehmen. Sie tat auch das. Man sollte aus solch einer Vorstellung lernen. Es würde gar nichts schaden, wenn man sich auch unter reichlichern Verhältnissen enthaltsamer erwiese, sei es, um die Einbildungskraft des Publikums zu üben,

sei es, um, ganz praktisch gesprochen, zu sparen, im Interesse fördernswerter junger deutscher Dramatiker zu sparen. Auf andern Bühnen ist, selbst auf Reinhardts berliner Bühne war, wo mir recht ist, der Hochzeitsmarsch ein vielfarbiges, goldrauschendes, pompöses Prunkstück. In München spielte er sich, ohne daß eine Einbuße an Heiterkeit und Sinnenfreude zu vermerken war, hinter dem Vorhang ab, und als dieser sich hob, war das Brautpaar mit seinen Intimsten bereits auf den Plätzen, ach, wie schmalen und unbequemen Plätzen angelangt. In einer Längslinie pürschte sich das Rüpelspiel an das fürnehme Auditorium heran, und rechthaberische Bajuvaren konnten triumphierend auf dieses Bild als auf eine stillschweigende Anerkennung ihrer Reliefprinzipien hinweisen. Töricht genug. Hier war der Raum einmal nicht anders als in der Längsrichtung auszunutzen. Im übrigen aber wurde von Reinhardt kreuz und quer, von hinten nach vorn, von oben nach unten, im Kreis und im Achteck inszeniert. Der Erfolg, noch einmal, war enorm. Denn so geringen Respekt Reinhardts Selbstständigkeit den Theorien dilettierender, als Bühnenreformatoren dilettierender Maler bezeigte, so rein und groß hatte sich sein Verständnis für die Dichtung Shakespeares und die Besonderheit seiner Schauspieler erhalten.

Die Kräfte dieser Schauspieler aber waren gewachsen. Fünf Jahre vorher hatte Reinhardt mit dem Sommernachtstraum in gewissem Sinne gegen die Schauspielkunst seiner eigenen Bühne gesiegt. Er wußte schon damals genau, worauf es ankam, und hatte schon damals zum Teil die richtigen Persönlichkeiten herausgefunden. Aber diese selbst waren zum Teil noch unentwickelt, unfrei und, vor allem, höchst unzulängliche Sprecher. Diesmal siegte er mit der Schauspielkunst seiner Bühne, mußte er mit ihr siegen, weil ohne sie schwerlich die Widerspänstigkeit dieses unglückseligen Künstlertheaters zu überwinden gewesen wäre. Zwar: die Eysoldt ist noch immer kein Puck geworden und wird auch keiner werden. Ihr Humor ist forciert, ihre Derbheit steckt im Kostüm, und erst wo sie lyrisch werden darf, wie im Epilog, wird sie echt. Hätte Reinhardts berliner Publikum jemals das Königliche Schauspielhaus betreten und jemals den ganz ursprünglichen, vor Uebermut jauchzenden, ausreichend robusten und doch wieder rechtzeitig mozartischen Puck der unvergeßlich wunderbaren Paula Conrad gesehen, dann wäre die Eysoldtsche Gequältheit von vornherein nach Gebühr abgelehnt worden. Damals spielte Vollmer, in seinem unerschöpflichen mimischen Reichtum, den Pyramus auf fünf verschiedene Arten, von denen jede einen andern Schauspielertypus darstellte und zugleich kritisierte. Es waren Studien von kunstgeschichtlichem Wert, zu denen ich manchmal noch um zehn Uhr ins Hoftheater ging, und vor denen ich durch mein Gelächter immer neues öffentliches Aergernis erregte. Von Herrn Waßmanns

blühender Jugend ist solche souveräne Meisterschaft nicht zu verlangen. Es genügt, daß er, unbekümmert um die Würde des alten Knaben Shakespeare, alle komischen Wirkungen bis auf die letzte aus der Rolle herausholt. Auch bei ihm, und gar wenn sich Herrn Arnolds Thipsbe dazugesellt, wimmert man schließlich nur noch. Das war von Anfang an so. Das Liebespaar des Fräulein Heims und des Herrn von Winterstein war in der Anlage gleichfalls immer so reizend drastisch und hat sich höchstens besser eingespielt. Ein wichtiger Fortschritt ist dann schon, daß die erfreulich untheatralische Rhetorik des Herrn Diegelmann — mag er auch mehr der Vater als der Bräutigam der Hippolyta sein — die schönen und aufschlußreichen Verse des Theseus, ohne die der Sinn des sommernächtlichen Traumspiels kaum zu verstehen wäre, zur eindringlichsten Geltung bringt. Der schauspielerische Mittelpunkt der Vorstellung aber, ihr Glanz und ihre Musik ist Moissis Oberon, König der Elfen. Der Moissi von 1904 und der Moissi von heute! Jener radebrechende Anfänger mit siebzehn Händen und Füßen und dieser Zauberer des Wortes, an den man später einmal in Hofmannsthalschen Bildern zurückdenken wird: ... Und wie im Tritonshorn der Lärm des Meeres eingefangen ist, so war in ihm die Stimme alles Lebens. In seinem Mund war eine Bucht, drin brandete das Meer. Er war der ganze Wald ...!

Dann trennt man sich von dieser Aufführung gleich wie von einem hohen Fest, beglückt und lange gegen Ungemach gefeit und voller Dankbarkeit für Reinhardt, und erinnert sich plötzlich an ein paar Sätze von Bahr, die man gerade gedruckt hat: Reinhardt hat selbst keinen persönlichen Ton in die deutsche Kunst gebracht, und: Der eigentliche Reiz seiner Persönlichkeit besteht darin, keine zu haben. Es klingt, bei Bahrs reichlich prasselnden Argumenten, im ersten Augenblick verführerisch, aber es ist wirklich nur halb wahr, also wahrscheinlich gar nicht wahr. Denn dieser Reinhardt ist ein Visionär, und Visionen kann man nicht erhorchen und nicht zusammensuchen, nicht bei Helfershelfern bestellen und um keine Summe Geldes kaufen. Die Welt dieses Sommernachtstraums — sie war nicht, ehe Reinhardt sie erschuf, eh' er sie sah. Ein Kunstwerk — und der Sommernachtstraum ist in Reinhardts sieben Jahren eines unter bewundernswert vielen — ein Kunstwerk so sehen, wie kein menschliches Auge es je zuvor gesehen hat, und es, das erste Mal ohne schauspielerische, das zweite Mal ohne szenische Mittel, so wiedergeben, wie erst recht kein menschliches Auge es je zuvor gesehen hat: wenn das nicht Genialität, wenn das nicht Persönlichkeit ist, so werden wir diese Begriffe aus dem gesamten Gebiet der nachschaffenden Theaterkunst ausschalten müssen.

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Fortsetzung)

5. Ein Volksfeind

Der ‚Volksfeind‘ war eine feine Revanche für die Aufnahme der ‚Gespenster‘. Komisch genug, daß gerade dieses Stück gegen das Publikum die kräftigsten Publikumsqualitäten hat. Bei einer Abstimmung über die Werte der Ibsen-Dramen hätte der ‚Volksfeind‘ gewiß die kompakte Majorität hinter sich.

Nicht die ideellen Momente des Streites, der im ‚Volksfeind‘ ausgefochten wird, gewannen diesem seine Theaterpopularität: in der Mechanik des dramatischen Konflikts, in seinem materiellen Gefüge liegen die starken Reize für ein ‚großes Publikum‘. Einer gegen viele, Tapferkeit gegen Feigheit, Losgehertum gegen Schleichtaktik: das zwingt im Theater. Einen Schurken in Abwehr gegen eine verfolgende Menge von Edelmenschen zu sehen, gäbe dasselbe Plaisir. Modernes Theaterpublikum empfindet, so paradox es klingen mag, durchaus amoralisch-ästhetisch. Wenn es nur von der Mathematik eines Dramas befriedigt wird, läßt es sich von der Psychologie des Dramas ruhig beleidigen. Wenn die Maschinerie des Stückes interessant ist, einen schönen Gang hat, mag das, was sie an Ideen und Ansichten produziert und auswirft, immerhin die ärgsten Kränkungen für den Zuschauer bedeuten. Er wird sich dennoch freuen.

Herr Bassermann ist so wirksam, weil er gar nicht ein bißchen heroisch ist. Dazu hilft ihm auch seine Stimme, die ja, beim besten Willen, nie heroisch werden kann (und die ‚Vereisung‘ sagt, wenn sie ‚Verheißung‘ meint.) Es ist rührend, wie dieser Doktor Stockmann die knarrende Raspel seines Organs als Waffe schwingt. So was Mutiges liegt darin, so was Justamentiges. Denn eigentlich, spürt man, ist dieses Organ ein Instrument des Friedens, taugt zur Fidelität, zu Kneipgesängen, schlimmstenfalls zu onkelhaften Brummigkeiten. Und hier muß es zu Hieb und Stich sich brauchen lassen.

Wie die Stimme, so der ganze Mensch. Kein Kämpfer nach Art und Eignung, sondern ein Gelegenheitsheld. Aber dann, im Streit, zäher und verbissener als irgend ein Berufskrieger, und trotziger mit den Fäusten als ein andrer mit dem Schwert. Bassermann spielt einen naiven, einfachen, maßlos gutgläubigen, braven, ziemlich groben und querköpfigen Mann, der ohne sein Hinzutun in die heroische Rolle gedrängt wird. Die Gemeinheit der Menschen läßt ihm gewissermaßen keinen andern Ausweg als den ins Heldenhafte. Bassermann spielt einen Durchschnittsbürger, den die Not großartig macht, einen tüchtigen Kopf, dessen Ideen, hätte man sie anständig behandelt, ganz gutmütige Ideen geblieben wären, unterm Widerstand der Dummen und Schlechten jedoch zu fixen Ideen verhärteten. Diese aufsteigende Linie: von der simplen Meinung zum starren Prinzip, vom gerechten Mann zum Gerechtigkeitsfanatiker, vom Gesellig-Verträglichen zum Trotzig-Einsamen, diese Linie, die im

Drama so schön und sicher gezogen ist, erscheint in Bassermanns Darstellung virtuos nachgezeichnet.

Nie verliert er, auch in den höchsten Graden überhitzter Aufregung nicht, seine ureigene bürgerlich-joviale Art. In der Volksversammlung zerteilt er mit unfeierlichen Gesten, Mienen, Tönen immer wieder alles Pathos des Augenblicks. Um so stärker wirken dann die Momente des Wahrheitsfurors, der grimmigen Bekenntnisfreude coûte que coûte. Der Humor dieses Doktor Stockmann ist durch alles Leid nicht zu ertränken: allsogleich erscheint er an der Oberfläche, sowie nur im Herzen des Volksfeinds die Galle ein wenig verebbt. Daß Herr Bassermann von der ‚kompakten Majorität‘, die er ‚hinter sich‘ hat, wo immer es nur angeht, mit dem Rücken gegen das Publikum spricht, ist eine Bosheit.

Im letzten Akt, der von den Volksfeinden so gern sublim gespielt wird, ad astra, bleibt Bassermann durchaus auf der Erde. Nur einmal hat er da einen kurzen, sehr schönen Augenblick der Entrücktheit: wie an den eingekreisten, besiegten, verfehmten Mann auch die Verleumdung heranschleicht, wie Bruder Peter durchblicken läßt, die ganze Geschichte mit dem verseuchten Bad habe wohl ihre guten finanziellen Untergründe gehabt: da beugt sich der breite Bassermannsche Rücken ein wenig wie unter einem Allzuviel von Last; der Doktor wird ganz still; starr sieht er auf den Bruder, und sein Mund macht eine gequälte Bewegung, als peinige plötzlich ein ganz besonders ekelhafter, widerlicher Geschmack seinen Gaumen. Eine Sekunde lang flimmerts um das hausväterische Sammetkäppchen, das Doktor Stockmanns ulkig beschopfte Glatze deckt, wie von Märtyrerschein.

Herr Sauer als Stadtvogt. Welche Würde bei so viel Lächerlichkeit! Man spürt, wie dieser gallige Mann die freie, frohe, hellere Art des Bruders hassen muß; man spürt, daß ein natürlicher Haß zwischen den beiden ist, immer bestehend und durch das zufällige Ereignis nur ans Tageslicht gelockt. Welch eine ausgelaugte Seele ist dieser Peter Stockmann! Sein ganzer innerer Mensch hat Wasserleichenfarbe. In den Augen flackern Unruhe und Mißtrauen; vergeblich mühen sie sich — hinter goldgefaßten Brillengläsern, die ihnen wie eine respektgebietende Uniform sitzen — um den Ausdruck würdiger Strenge. Die blutleeren Lippen sind so hart aneinander gepreßt, daß der Mund nur als scharfer breiter Querstrich durch das käsige Gesicht geht. Wenn Peter Stockmann lächelt, schlängelt sich dieser Strich wie ein kleiner, böser Wurm.

Der Auftritt zwischen den beiden Brüdern, im zweiten Akt, ist der schönste des ganzen Abends. Ihr Gespräch hat bezwingende Echtheit: es ist, als ob die Worte gar nicht anders lauten könnten, als sie lauten; nie hat man den Eindruck, daß ein fixierter Text gesprochen wird; man meint, der Geburt des Dialogs beizuwohnen. Beide Brüder sind feindselig, das Herz voll Aerger und Empörung; aber dem einen

macht der Aerger das Blut kochen, hitzige Worte sprudeln aus seinem Mund, und das Antlitz färbt sich hochrot — dem andern gerinnt das Blut langsam zu Essig, sein Gesicht wird gelb, und zwischen den schmalen Lippen kriechen sehr behutsam die giftigen Worte hervor. Diese stille Wut, deren Flamme nach innen schlägt, spielt Herr Sauer herrlich.

Aslaksen, der blasse Ordnungsschuft, ist bei Karl Forest, dem vortrefflichen Charakterkomiker, sehr gut aufgehoben. Forest mit seiner lautlosen, geduckten Komik ist ein ausgezeichneter Schauspieler für Ibsen-Humor. Er hat, als Aslaksen, eine so eigentümlich drollige Art, harmlos und tückisch zu gleicher Zeit zu sein. Die monotone, weinerliche Stimme scheint immer um Verzeihung zu bitten, daß sie auf der Welt ist; dabei verbirgt ihre sanfte Harmlosigkeit etwas Lauerndes, feige Drohendes. Eine schielende Stimme gleichsam. Und trotz all seiner Miserabilität hat der giftige Kerl einen so guten kräftigen Einschlag von behaglicher Kleinbürgerkomik, daß man, neben allem Horror, doch auch seine Freude an dieser ängstlich-betulichen Kröte haben kann.

6. Die Wildente

So oft man dieses Schauspiel auch sehen mag, es ist stets ein neues Staunen über die Vollkommenheit des Werkes; über die Genialität, mit der hier Satz auf Satz zu einem dramatischen Wunderbau ohnegleichen gefügt ist, darin die rührendsten, die lächerlichsten, die tragischsten Menschlichkeiten wohnen. Kein Wort mangelnd, kein Wort entbehrlich, jedes bedingt und bedingend. Alles selbstverständlich, primitiv-notwendig, und doch alles eingefügt in eine so viel verschlungene wie klar gegliederte Kette tiefster Beziehungen. Das dramatische Schicksal gestaltet sich aus den durcheinanderströmenden psychischen Kräften wie ein Kristall aus der flüssigen Materie: so geheimnisvoll-frei und so mysteriös-gesetzmäßig. Und über dem Ganzen liegt kaltes, weißes Licht, wie Strahl der Wintersonne.

Das Werk bedeutet einen Höhepunkt der Ibsenschen Dichtung. Es ist noch heute einzig in der Originalität und Kühnheit seiner Probleme, stets von neuem bannend mit dem durchdringenden Erkennerblick, hinter dessen eisigem Lächeln so viel Erbarmen sich birgt, und ein beispiellos Geglücktes an technischer Vollendung. Wie eine freischwebende durchsichtige Kugel, klar und rätselvoll, begrenzt und ohne Ende.

Man darf die Behauptung wagen, daß den späten Ibsen-Dramen der Gehalt an Mystik, an Doppelsinn und Nebenbedeutung zu größerer Klarheit verhilft. Das symbolische Element bringt ein andres, ein höheres, sublimeres Licht in die Welt dieser Dramen. Die Dinge geben unter seinem Strahl ihre Ultra-Farben preis; der Zusammenhänge feinstes Geflecht liegt bloß. Schwächern Geistern wird dieses Spiel mit dem zweiten Sinn der Worte zum Verderben: er überdeckt das Wort, er schließt es in

eine neue Schale ein. Bei Ibsen, und bei ihm ganz allein, ist es anders. Da sprengt der zweite, innere, tiefere Sinn die Schale, besorgt ein Ent-Schleiern, Ent-Hüllen, öffnet geheime Zugänge ins Wesen der Dinge. Eine ähnliche Arbeit verrichtet — das Wagnersche Orchester. Auch dieses hellt Beziehungen auf, knüpft die zartesten logischen und psychologischen Endfäden der Vorgänge aneinander; es ist prophetisch, seherisch, durchdringt Vergangenheit und Zukunft; es hört im Liebesjubel des Helden schon des Helden Todesschrei, in den jener Jubel verklingen wird, verklingen muß; es macht Notwendigkeiten aus Zufällen und bindet das zerflatternde Zick=Zack des Geschehens in eine wunderbare, höhere Ordnung. Ganz so die Ibsensche Symbolik, die keine künstliche Verdunkelung der Worte ist, sondern deren natürlicher Schatten. Etwas, das sie plastischer, körperlicher, wesenhafter, mehrdimensional macht.

Nirgends ist das so schön, so rührend schön geglückt wie in der ‚Wildente'. Jeder Mensch, jedes Wort, jedes Geschehen schreitet wie in einem System unsichtbarer Spiegel. Man sieht immer alles von allen Seiten. Und die Spiegel für den einen sind stets die andern. Ibsen ist der größte Ausnützer seiner Menschen. Eine Episode, einen Aufputz, einen dekorativen Fleck gibt es nicht; aber wie gründlich werden alle Figuren der Komödie aufgebraucht im Dienst der dramatischen Idee, wie restlos sind sie in all ihren Möglichkeiten verwendet. Die philiströse Lebensweise, die spießbürgerliche Genauigkeit des Menschen Ibsen wird im Dichter Ibsen zum Talent der weisesten dramatischen Oekonomie. Jedes Wort mehr wäre Schnörkel, jedes weniger bräche eine kleine Lücke in den Bau des Stücks. Die Worte sind nie dicker und stärker, als die Ideen oder die Empfindung, welche auf ihnen lasten, es erfordern; und nie so dünn und fragil, daß der Gedanke, den sie tragen, durchbrechen und ins Dunkel versinken könnte. In diesem Drama, das so viel Tiefsinniges sagt, herrscht die strengste Askese des Ausdrucks. „Gregers: Sagen Sie immer Ihr Abendgebet? — Hedwig: Ja, gewiß . . . — Gregers: Sie sagen wohl auch Ihr Morgengebet? — Hedwig: O nein, das tu ich nicht. — Gregers: Weshalb denn nicht auch das Morgengebet? — Hedwig: Morgens ist es ja doch hell; und da braucht man sich doch nicht weiter zu fürchten . . ." Eine wunderbar präzise Antwort auf die Frage: Was ist Religion? Oder ein anderes Beispiel: „Hjalmar: Hat nicht jeden Tag, jede Stunde dir das Gewissen geschlagen? Hast du nicht geächzt in Reu und Qual? — Gina: Ach, bester Ekdal, ich habe mehr wie genug an den täglichen Haushalt zu denken gehabt und ans tägliche Geschäft . . ." Kann mans stärker, simpler sagen, daß Gewissen Luxus ist und Gewissensbisse eine wirtschaftliche Frage? Nie kleidet sich der tiefe Sinn in tiefsinnige Worte. Immer leuchtet er in den einfachsten Sätzen auf. Und wenn sich die ideale Forderung des Gregers Werle manchmal allzu stilvollen Worten anvertraut, so knicken diese gleich unter der derben Last der Rellingschen Weltanschauung fast komisch zusammen.

In der ‚Wildente' gibt es zahllose Beispiele für die unerbittliche Sparsamkeit des Dichters, für diese geizige Ausbeutung jedes kleinsten Stückchens dramatischen Materials. Ein Exempel. Die arme Hedwig hat sich in der Bodenkammer erschossen. Man hört den Knall der Pistole. Nun sollte man meinen: Aus! Hjalmar oder Gina öffnet die Türe, sieht die kleine Tote, und das Drama rollt zum Ende . . . Aber nein! „Hjalmar: So, nun geht er auch noch allein auf die Jagd!" Seine ganze verspielte, rasch gekränkte, ewig infantile Art blitzt in den paar Worten auf; seine Manier, gleich an sich zu denken, daran, daß ihm etwas entgangen, er um etwas gebracht worden . . . Dann der alte Ekdal, der kindisch gewordene Greis mit der zärtlichen Liebe für seine Welt phantastischer Albernheiten, in die er selbst den Sohn nicht ohne recht säuerliche Empfindungen, ohne Mißtrauen und geheime Angst vor dem Depossediert-Werden eintreten läßt, entrüstet: „So, Hjalmar? Du, du gehst also allein auf die Jagd?" . . . Und Gregers ruft triumphierend: „Sie hat die Wildente selbst geschossen!" Sein genialer Schwachsinn dichtet unbeirrt weiter. Sein Gehirn, diese überschraubte Verklärungsmaschine, packt die traurigste Wahrheit und wirft sie als ideale Lüge aus . . . Das Ereignis ist nicht nur Ereignis, es muß vorher auch dazu dienen, aus allen Menschen auf der Szene noch einen starken, repräsentativen Funken ihres Charakters herauszuschlagen.

In der ‚Wildente' ist auch ein andrer Reiz der Ibsenschen Dichtung lebendig: etwas, das ich ‚Rhythmus des Gedankens', oder besser (soweit der Gedanke hier im Menschen personifiziert ist): Rhythmus des Charakters nennen möchte. Hjalmar: direkt der Mann, dessen schön klingender, süßlicher Rhythmus Frauen, Kinder und Schwärmer entzückt und verliebt macht, während nüchterne Hinhorcher merken, daß es nur angenehmes Geklapper der leeren Schalen einer Persönlichkeit ist; Gregers Werle mit seinem unheimlichen Rhythmus eines inbrünstig-verzückten Gebetes; Frau Gina, die Unkomplizierte: klar und knapp wie der Rhythmus eines Arbeitsliedes; Doktor Relling, der den unbedenklich dahinstapfenden Viervierteltakt des praktischen Lebensmarsches für das Einzig-Richtige hält (irgend eine Lebenslüge als Rhythmus haltende Musik voran); und Hedwig mit den rührend-mystischen Schwebungen ihrer Kinderseele. Es ist das schöne Verdienst der Aufführung des Lessingtheaters, daß in ihr all diese Rhythmen der Charaktere klar und scharf akzentuiert durchklingen. Die ideelle Musik des Werkes wird frei.

Sauer als Gregers Werle. Was ist er? Einer, der an seine eigene, irrsinnig-heilige, Art wie ans Kreuz geschlagen ist. Ueber dem wächsernen Gesicht liegt ein Schimmer von Märtyrerentschlossenheit. Aus visionär aufgerissenen, in einem unirdischen Licht glänzenden Augen strömt wie aus offenen Wunden der lebendigste Inhalt seiner Seele: die idée fixe. Ich kenne nichts so Ergreifendes wie seine Art schmerzlichen Schweigens, wenn er fühlt, daß die Kluft zwischen ihm und den andern zu breit, als daß

ein Wort hinübertragen könnte. Er hat, wenn man ihm logisch kommt, eine Art, mit den Händen gepeinigt abzuwehren, als schütze er ein Heiligenbild vor blasphemischen Späßen. Er spielt wunderbar: Entrücktheit, blinde Gefolgschaft einem nur ihm sichtbaren Stern. Es wäre seltsam, diesen Menschen essen oder trinken zu sehen. Die Szene mit dem Vater ist herrlich. Seine Stimme ist da ganz tonlos, tot, haucht aus einer andern Welt herüber. In den letzten Worten, die er spricht: „Ich habe die Bestimmung, der Dreizehnte bei Tisch zu sein", klingt die Herzensnot eines Frommen, der den Himmel von sich zurückweichen sieht. Wie durchsichtig, abstrakt, fast unkörperlich spielt er diesen nachtwandlerischen Ethiker. Spielt gleichsam die ‚ideale Forderung', nicht den Forderer. Ein Irrlicht in der ‚Sumpfluft' des Ekdalschen Heims. Eine unendliche Sanftmut und zugleich die kälteste Entschlossenheit ist in seiner Stimme; und seine weiche, priesterliche Gebärde, deren Güte das Segnen am nächsten liegt, ist oft wie ein lautloser ekstatischer Schrei, der zum Opfer ruft. Er spielt diesen Idealisten, der von seinen Heilandswünschen hart an die Region des Irrsinns gedrängt wird, mit einer Wirkung, die über die Grenzen des Theater-Möglichen geht.

Dann Frau Lehmann. Der Mensch gewordene ‚häusliche Herd'. Das Haus ihre Welt, für die andern da zu sein ihre Bestimmung! Eine schöne vegetative Wärme strahlt von dieser Frau aus. Ihre Ruhe ist herrlich; und tief ergreifend dann die Angst und Qual dieser Einfachen, wie allerlei unverständliches, plötzliches Wirrsal ihren Frieden bedroht. Frau Lehmann spielt: die Verklärung des Unkomplizierten. Sie spielt die Erde in der dramatischen Landschaft, die alles trägt, alles duldet, Kräfte spendet, sich treten läßt, und ruhig ihre dumpfe, unsichtbare, selbstverständliche Arbeit leistet.

Bassermann als Hjalmar Ekdal. In den Konturen vielleicht ein wenig zu scharf geschliffen, mit einiger Neigung zur Selbstparodie. Aber einzig in den Momenten der überwallenden Sentimentalität, wenn er so wonnig untertaucht in Mitgefühl und Mitleid und sich in billigen Rührungsräuschen über seinen nüchternen Egoismus hinwegschwindelt. Er hat in dieser Rolle fast weiblichen Charme; ist übersprudelnd von kleinen charakteristischen Einfällen, unheimlich sicher, ohne die Koketterien der Sicherheit. Es mag Darsteller des Hjalmar geben oder gegeben haben, die einzelne Elemente des Charakters überzeugender, virtuoser durchwirken ließen. Aber ich kann mir nicht denken, daß irgend ein Schauspieler so farbig das ganze Spektrum des Hjalmar-Charakters ausfalten könnte, wie Herr Bassermann. Aus seiner Darstellung wird klar, was diese Hjalmar-Seele eigentlich ist: der Embryo einer Künstlerseele. Der Entwurf zu einem Dichter. Hjalmar Ekdal-Bassermann hat schon die Leichtigkeit, den blühenden Egoismus, die unzerstörbare Lebenskraft eines Künstlers. Er hat schon die hohlen Knochen fürs Fliegen — nur gerade die Flügel fehlen noch! Ueber das tiefste Leid hebt er sich auf der Wolke pathetischer, gut klingender Worte hinweg. Wie sich Herr

Bassermann selig hineinlegt in solche Phrasen: „Der Greis im Silberhaar", oder: „So flattert sie in die ewige Nacht des Lebens"! Das tröstet ihn gleich. Noch an der Leiche des Kindes findet er die große Geste, das große Wort, zelebriert eine hochklingende Gottanklage. Er hat schon den Schritt, das Lockenschütteln des Künstlers. Er ist ein Tenormensch, dem die Frauenherzen zufliegen, und sein Töchterchen ist ganz berauscht von der tänzerischen Anmut des Vaters. Er hat die Sentimentalität, die er künstlich, gleichsam mit der Bauchpresse, bis zur echten Rührung steigern kann. Er ist verspielt, verlogen, guter Kerl und Poseur wie nur ein Künstler. Er hat eine charmante Kunst, andrer Liebe auszusaugen und die eigene Mästung mit heiligen Geboten seines künstlerischen Ichs zu legitimieren. „Weinen ist mehr als sterben", denkt er, läßt die andern sterben und weint für sein Teil. Aus allem Leid und Elend (der andern) geht er frisch und unzerstört hervor, macht daraus eine Stimmung, eine Nachdenklichkeit, eine Wehmut, sagt, daß er vom Kummer viel radikaler verbrannt werde als alle andern, aber die Phönixkräfte habe, immer wieder aus der Asche zu neuem phraseologischen Dasein zu erstehen. Der Entwurf zu einem Dichter!

Dann Frau Orloff. Von einer huschenden, lautlos-eiligen Geschäftigkeit, daß die Bühne immer wie belebt durch sie scheint. Ueberall dabei und doch ganz unbelastend. Man spürt sie immer, auch wenn man sie nicht hört oder sieht. Recht „das Kind im Hause", dessen Existenz schon jedem Möbel einen freundlichern Schimmer gibt, das in jeder dunklen Ecke einen leisen Abglanz der Märchenwelt haften läßt, die es in seinem Innern trägt. Sie ist, wie Doktor Relling sagt, im „Stimmwechsel", und man merkt, daß in ihrer inbrünstigen Liebe zu dem schönen, unwiderstehlichen Vater auch schon geheimnisvollere Regungen mitströmen. Man fühlt das Herz dieses verängstigten Kindes pochen, wie das Herz eines kleinen Vogels, den man in der hohlen Hand hält. Und man hört den hastigen Flügelschlag ihres zerquälten Seelchens. Ist Frau Orloff ein großes Talent? Hier, zur Hedwig, bringt sie freilich die allerbesten Mittel mit: ihre zarte Jugend, ihre kindischen Schultern, ihre noch ein bißchen eckigen Gliedmaßen, die ganze herbe Anmut, die graziöse Ungrazie einer Unreifen.

Der Doktor Relling des Herrn Marr ist schlechtweg unübertrefflich. Er spielt einen, den der Alkohol nüchtern gemacht hat. Sein Grimm gegen jede höhere Mathematik des Daseins ist prächtig: so allzu normale Menschen wie Hjalmar und Gina, meint er, können sich nur aus dem kleinen, dem kleinsten Einmaleins des Lebens ihr Glück herausrechnen. Er spielt den ganz Irdischen, den Festwurzelnden, einen, der mit den Sohlen noch ein paar Zentimeter unter die Erde reicht, wie der Gregers Werle des Herrn Sauer ein paar Zentimeter über dem Boden schwebt. Ein Brillenmensch, der das Nahe ganz scharf-richtig sieht und dem alles Fernere in uninteressanten Nebel, in ‚Quatsch' verschwimmt. Herr Marr ist von Kopf bis Fuß, in Stimme, Gebärde, Maske: der ‚gesunde Menschenverstand',

der verbittert-gütige Onkel aus innerm Beruf, der Praktiker, der gegen das Leben höchstens am Biertisch ein wenig Opposition macht, aber sich sonst nicht in Kämpfe einläßt, die in ihrer Vergeblichkeit albern wären. Und sehr fein läßt er fühlen, daß es mit ihm nicht immer so bestellt war.

Vortrefflich auch der alte Ekdal des Herrn Forest. Ganz kindisch-eingesponnen in die Interessen seiner kümmerlichen Welt, des Jagdreviers in der Bodenkammer, das ihm die geliebten Wälder von einst ersetzt. Sehr deutlich läßt Herr Forest in seiner Darstellung die Charakterzüge des Hjalmar in seniler Verschrumpfung merken.

Mit der ‚Wildente' gibt das Lessingtheater sein Reifstes und Bestes. Es ist eine Vorstellung von solcher Harmonie, von solcher Einheit und Geschlossenheit, so unaufdringlich echt, daß man für Augenblicke die Empfindung hat: im Zuschauerraum, da sei die verschminkte, theatralische, unwahre Welt der Masken, und oben auf der Bühne die unverlarvte, wahrhaftige, deren Menschen nur das spielen, was sie sind.

(Fortsetzung folgt)

Das berliner Opernjahr / von Sperando

Die übliche Rückschau auf das berliner Opernjahr ist diesmal nicht ganz ergebnislos. Freilich verschlingt die Operette soviel Aufmerksamkeit, daß die der ernsten Muse geweihten Theater sich mit dem idealen Gewinn begnügen müssen.

Der Komischen Oper, die immer noch gute Keime in sich birgt, hätte man ein Kassenstück als Grundlage für wertvolle und interessante Versuche von Herzen gewünscht. d'Alberts ‚Tiefland' arbeitet im Text zu sehr mit brutalen Spannungen, in der Musik zu sehr nach bekannten, nur geschickt und pikant aneinander gereihten Mustern, um mit zugkräftigen Meisterwerken in erfolgreichen Wettwerb treten zu können. Keine Persönlichkeit wird dem Werk die Zugkraft schenken, die ihm aus innerm Grunde versagt ist. In weniger als einem Dezennium wird es zu einem papierenen Dasein verurteilt sein. Freilich bedeutet es in unsrer Zeit viel, wenn einer Oper wenigstens die Lebenszeit von einigen Jahren beschieden ist. Sagt der Kritiker, der ja von rechtswegen immer ein schnelleres Tempo beliebt als der Durchschnittstheaterbesucher, d'Alberts ‚Tiefland' Lebewohl, so wird er seine eklektischen Werte, das Zusammentreffen günstiger Vorbedingungen für den Erfolg nicht unterschätzen,

Doch man fragt sich besorgt, was nun werden soll. Deutsche Komponisten — d'Albert ist in seines Wesens Kern keiner — schaffen dem Hause an der Weidendammer Brücke nicht ein festes Rückgrat. Die unbedenkliche Rücksichts- und Gedankenlosigkeit, die Kassenstücke schafft, gedeiht hierzulande nicht; die andern aber, die experimentierenden Idealisten. sind für solche Zwecke nicht zu brauchen. Dabei ist allerdings zu bemerken, daß die Deutschen den Idealismus in der Oper nicht in Erbpacht ge-

nommen haben. Gregor selbst hat den Beweis geliefert, daß auch die romanischen Opernkomponisten dieses Feld mit Erfolg bebauen. Puccini reicht für ein materielles Fiasko völlig aus. Seine ‚Manon', ein feines Kunstwerk, ist so ganz ohne materielles Rückgrat, daß es auf die Unterstützung der Kritik berechtigten Anspruch hätte. Sie war ihm, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht beschieden. Herr Gregor aber wird den Dank für sein Unternehmen gern von denen entgegennehmen, die noch für die zarten Reize des romanischen Kunstwerks empfänglich sind. Womöglich noch größer war sein Mut, als er Debussys ‚Pelleas und Melisande' auf seiner Bühne vorüberziehen ließ. Ich habe an dieser Stelle begründet, warum dieses Werk abzulehnen sei. Aber ich habe auch darauf hingewiesen, daß seine Aufführung jedenfalls ein Gewinn war. Es berührte so empfindlich die Grundfragen musikalischer Bühnenkunst, es forderte so eindringlich zur Rettung des musikalischen Instinkts auf, daß es sich als eine Etappe auf einem langen Wege ohne Ziel einprägen mußte. Fügt man hinzu, daß die Phantasie des Regisseurs von dem Märchen in eigentümlicher Weise befruchtet, daß dem feinsinnigen, idealen Franzosen eine verständnisvolle Darstellung beschert wurde, so wird man gerade hier in der Wahl und in der Aufführung des Werkes eine Gregorscher Kunstrichtung würdige Tat erblicken. Das ist richtig. Aber ebenso heftig drängt sich die Besorgnis auf, daß der fortschrittlich gesinnte Direktor seine Neigung oft Werken schenkt, die ganz gewiß nicht einer künstlerischen Rücksicht das Erscheinen auf dieser Bühne verdanken: musikalische Eintagsfliegen, die Mühe und Geld aufzehren, deren Namen kaum im Gedächtnis haften bleiben. Ich spreche nicht von ‚Zaza', die mehr als eine Eintagsfliege war, ja ein Kassenstück zu werden drohte, bis die Naivetät der Leute dem unfreiwilligen Humor nicht mehr standhielt. Nun, es gab andre Aufführungen, die den Stempel absoluter Zwecklosigkeit trugen. Ich will aber nicht mehr erwähnen, wie selbst die Gregorsche Kunstprinzipien an ‚Carmen' Schiffbruch litten. Schließlich bleibt immer die Frage übrig: wie gedenkt man der Kapellmeisternot, dem innern Krieg der maßgebenden Faktoren zu steuern? Wie es scheint, ist in Herrn Ignaz Waghalter der Komischen Oper eine brauchbare Kraft erstanden. Aber auch er oder Herr von Reznizek, der hier noch eine Rolle spielen sollte, vermögen im Grunde nichts gegen den Eigensinn des Direktors. Und dann noch eins: ich habe an Abenden, die für die Kritik nicht bestimmt waren, in der Komischen Oper Aufführungen erlebt, die nur in wenigen Punkten an das Original erinnerten. Habe Dirigenten gesehen, die man noch nicht einmal als Taktschläger bezeichnen kann, da sie selbst den vorgeschriebenen Takt nicht schlugen. Geht auch das Schauspiel hier mit schlechtem Beispiel voran, so täte doch Aenderung in dieser Hinsicht dringend not.

Das Königliche Opernhaus beruft sich, wenn man ihm seine Unterlassungssünden gegen Mozart vorwirft, auf zwei Taten: auf ihre ‚Elektra'-Aufführung und die Neueinstudierung von Méhuls ‚Joseph in Aegypten'. Die ‚Elektra'

ist, bei Lichte, das heißt, in der traditionellen Beleuchtung des Opernhauses gesehen, ein Fehltritt. Aber das Amt Richard Straußens, dessen Persönlichkeit auch in diesem Hause etwas Bezwingendes hat, entschuldigt ihn. Ein Blick auf das Repertoire freilich zeigt, daß auch sie der ‚Salome' des Opernhauses Lebenskraft nicht schenken konnte. Mit Röhren und mit Schrauben sind Werke nicht zu halten, die trotz der in ihnen aufgespeicherten Fülle von Geist und Witz im Zuschauer das Gefühl unendlicher Leere zurücklassen. Zweifellos wird auch der ‚Elektra' das gleiche Los beschieden sein. Tragisch mag es anmuten, daß gerade hier die Leistungsfähigkeit des Opernhauses uns am überzeugendsten entgegentrat. Doch nicht nur hier. Der ‚Josef in Aegypten', ein ehrwürdigs Dokument verklungener Zeiten, fand die gebührende Berücksichtigung bei der Leitung und jenen Achtungserfolg beim Publikum, der ein untrügliches Zeichen eines frühen Todes ist. Ein freundlicher Gruß sei an Leo Blechs ‚Versiegelt' gerichtet. Anmutig trat dieser Einakter vor uns and wird sich, von kräftigen Armen getragen, vielleicht halten.

Ein Kapitel für sich bilden die Neuengagements des Opernhauses. Es ist längst nicht mehr Sitte, daß, wie zu Hochbergs Zeiten, die einsichtsvolle Kritik auf sie vorbereitet. Diese hat, wenn sie das Haus betritt, nur zu oft die Empfindung, als sei sie zu einem verspäteten Gastspiel geladen. Doch nein; inzwischen haben Provinzgrößen festen Fuß gefaßt, Mittelmäßigkeiten schon wiederholt das Niveau der Vorstellungen herabgedrückt.

Dabei regt sich überall der Unternehmungsgeist. Der Wagner von 1913 spukt in phantasievollen Köpfen: man will die Ansprüche des Volkes befriedigen. Ich fürchte, es werden sich da seltsame Dinge ergeben. Doch von dem Wagner des Volkes später. Jetzt gilt es, die Reaktion gegen die unheilvoll grassierende Operette freudig zu begrüßen. Früher, als man ahnt, wird das Publikum der talentvollen Aufgüsse, der blödsinnigen Kopien blödsinniger Texte müde werden. Aus dem Publikum, dieser problematischen Masse, entsteht die Bewegung gegen das Amüsement, das seinen Zweck verfehlt. Einst brach ich hier für die Wiederbelebung Offenbachs in größerm Stil eine Lanze. Bedauerlicher Optimismus!

Laubeana

1) An, für und über die Schauspieler

Schauspieler, Räuberbanden und Soldaten brauchen gute Führer, sonst sind sie alle drei nichts wert.

Ein Schauspieler, der auf der Szene sein Material mit voller Sicherheit beherrscht, hat dadurch einen großen Vorsprung vor so vielen begabten Kollegen, welche die Abhängkeit vom Souffleur nicht loswerden können; eine Sklaverei, die ein volles schauspielerisches Kunstwerk nicht erreichen läßt.

Wenn man neue Schauspieler sucht und in Wahl zieht, so soll man sich auf nichts verlassen als auf den ersten, allgemeinen Eindruck, welchen sie auf uns machen. Ist er sympathisch, so erwähle man flugs, wie viel auch Einzelheiten abraten; ist er unsympathisch, so gehe man leer von dannen, wie viel Einzelheiten sich auch hervordrängen zur Empfehlung. Der Totaleindruck des Menschen ist und bleibt von der Bühne herab die Hauptsache.

Selbsterkenntnis ist für uns alle schwer zu haben, für Schauspieler doppelt schwer, denn sie müssen in Illusionen leben, um zu leben.

Der Erfolg verwöhnt jeden Menschen in seiner moralischen Kraft, und der Schauspieler ist am ehesten dem Irrtum ausgesetzt, daß er ein großer Mann sei, weil er auf der Bühne den großen Mann wirksam spiele. Er hat nicht ganz unrecht. Er zahlt seinen moralichen Beitrag an die Gesellschaft reichlich dadurch, daß er in mächtiger Darstellung tüchtiger Menschen auf Tausende wirkt, daß er Tausende erregt zu moralischer Tüchtigkeit.

Die Gedächtniskraft ist für den Schauspieler so wichtig, wie die Blutbeschaffenheit für jeden Menschen. Wenn die Worte dem Schauspieler nicht ohne Schwierigkeit gegenwärtig sind, so ist er im Einzelnen wie im Ganzen gelähmt; er ist dann wie ein Soldat, der schießen soll, und der mit dem Laden nicht fertig wird. Eine Gattung alter Schauspieler steht neben der jungen Generation wie eine Armee mit Vorderladern und Kapselaufsetzern neben einer Armee mit Hinterladern. Diese schießt zehnmal, ehe jene einmal schießt, und jetzige junge Schauspieler, welche festes Memorieren so früh vernachlässigen, können früh als tot betrachtet werden. Die alte Schießweise geht im heutigen Schauspiele gar nicht mehr.

Es ist ebenso gefährlich, sich von bloß gelehrten Schauspielern täuschen zu lassen, als Talente zu übersehen, bei denen die Hilfsmittel des Vortrags noch gar nicht entwickelt sind, und die doch ein starkes dramatisches Leben in sich bergen.

Man sagt, es fehlt an jungen Talenten, es fehlt an Schauspielertalenten überhaupt! Das ist einfach nicht wahr; ich habe immer Talente gefunden. Richtig ist nur, daß nicht mehr wie so oft in früherer Zeit kräftige Naturen auftauchen.

Sobald die Schauspieler bemerken, daß ihr Theater ernst angefaßt, daß die Probe gründlich geleitet, daß ihre ganze Kunst streng und genau ins Auge gefaßt wird, dann sind sie in der Mehrzahl sogleich bereit, sind sie sogar eifrig, auch das Ihrige beizutragen. Selbst Enthusiasmus entwickeln sie dann für alle Vorbereitungsstadien der Darstellung. Sie sind, wie Soldaten, ganz abhängig von der Führung. Freilich auch meuterisch wie Soldaten, wenn nicht immerfort Siege eintreten, jeglicher Verhetzung zugänglich und wandelbar wie Aprilwetter. Das mag in der Beschaffen-

heit ihres Naturells liegen, welches für ihre Kunst erforderlich ist: große Fähigkeit der Wandlung gehört zu den Erfordernissen dieser Kunst.

2) Dramaturgische Aussprüche und Betrachtungen

Ein Theater, von dessen Galerien man gleichsam aus der Vogelperspektive auf die Bühne sieht, ist mißglückt; die allzugroße Höhe des Hauses schädigt die Wirkungen der Schauspielkunst. Bei einem Theaterbau sollte bezüglich der Höhe mit der Dicke eines Papierbogens gespart werden.

Ich habe nie geglaubt, daß die guten Schauspieler auf den Bäumen wachsen und man sie nur abzupflücken brauchte, wenn man ihrer bedürfe, daß sie also gar nicht zu haben wären, wenn die Bäume leer stünden. Nein, ein gutes Theater soll auch darin eine Bildungsanstalt sein, daß es seine Kräfte prinzipiell selbst entwickelt.

Es ist erschreckend, wie schlecht auf dem deutschen Theater gesprochen wird. Das ist überhaupt ein deutscher Fehler: Wir sind auffällig nachlässig im Gebrauch unsrer Sprache. Die romanischen Völker sind uns darin weit voraus. Der Franzose, der Italiener, der Spanier behandelt seine Sprache mit Aufmerksamkeit. Der Franzose in so hohem Grade, daß er seine Bildung darin sucht, gut zu sprechen. Dem französischen Schauspieler kommt eins überaus zu statten: er tritt ein in seine Kunst mit guter Vorbereitung. Der Deutsche dagegen ganz ohne Vorbereitung.

Die beliebteste Entschuldigung undeutlich sprechender Schauspieler ist der sogenannte Konversationston. Man kann doch nicht so laut und absichtsvoll sprechen — heißt es — bei konversationeller Unterhaltung! Als ob es irgend eine Unterhaltung gäbe, die unverständlich bleiben dürfte! Der Konversationston braucht eine leichtere Führung als die getragene Rede, er ist leiser und mannigfaltiger zu akzentuieren, aber er muß doch deutlich an seine Adresse kommen, an die Zuhörer, sonst ist er nichtig.

Ein Theater braucht, was ein König, eine Hausfrau und ein Handwerksmann zusammen brauchen, und noch etwas mehr, denn es kommen noch dazu die fremden Weltteile und die überlebten Jahrhunderte, welche den König, die Hausfrau und den Handwerksmann nicht kümmern.

Die Inszenesetzung ist die dichterische Nachschöpfung des Stückes, sie bildet den Schauspieler aus, und sie gestaltet das Stück aus. Sie aber just leidet bei uns an argen Gebrechen. Was sind bei uns die landläufigen bisherigen Fehler der Regie, welche in Szene setzt? Die Oberflächlichkeit, der Mangel an Geist, der Mangel an poetischem Verständnis, der Mangel an gestaltender Fähigkeit. Nicht der Mangel an Fleiß. An Fleiß fehlt es nicht beim deutschen Theater und dessen Regisseuren. Aber auch viele der bessern bringen nur Mosaikarbeit zustande, weil ihnen Geist

und poetische Fähigkeit abgeben. Sie üben Einzelnes mit übertriebenem Nachdrucke durch, ohne zu wissen, welche Bedeutung dies Einzelne fürs Ganze hat; sie überhäufen die Vorstellung mit Aeußerlichkeiten, welche den Charakter und Geist des Stückes zudecken — sie sind eben Mosaikarbeiter.

Die prompte Schlagfertigkeit des Wortes ist im Ensemble eines Lustspieles so unentbehrlich, wie der Blitz beim Gewitter, wenn das Gewitter wirklich einschlagen soll.

Ein Theater ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden. Truppen wie Schauspieler werden belebt und wachsen, wenn der Führer immer mit ihnen ist.

Es ist eine Aufgabe der Inszenesetzung, das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen, das Gleichgültige im Schatten zu lassen. Der Inszenesetzer muß nachdichten. Das äußerliche Arrangement der Szene, Gruppierungen, Putz, Schmuck und all dergleichen ist wohl auch seine Sache, aber es ist verhältnismäßig Nebensache. Die Motive des Stückes in Geltung zu bringen, das ist die Hauptsache.

Es ist eine der schwersten Aufgaben auf dem Theater, große Talente, welche alt geworden sind und dem Alter gemäß an Gedächtnis, Organ und Beweglichkeit einbüßen, doch so zu stellen, daß ihr Talent noch angemessen verwertet wird. Es ist mir mehrfach gelungen, diese Aufgabe annähernd zu lösen. Aber auch, wenn es ganz gelingt, wird man doch keinen Dank ernten, wohl aber Vorwurf und Anklage erleben, daß man die Alten nicht jung gemacht, daß man das Ganze nicht dem Einzelnen geopfert habe. Das muß man eben hinnehmen wie Regen und Wind.

Das Talent schlägt immer den Kunstweisen ein Schnippchen und lacht der Erklärungen. Dem Theater käme es sehr zu statten, wenn es weniger Künstler von bloß berechnender Schulweisheit und mehr Naturells und Talente ohne Schulweisheit besäße. Es ist nicht zu verachten, wenn man sagen kann: Der Mann spielt recht gebildet. Es ist aber noch besser, wenn man sagen kann: Der Mann spielt vortrefflich; wie macht ers nur, worin besteht eigentlich seine Kunst?

Das Theaterpublikum braucht zuerst und zuletzt Einheit und Einfachheit, denn es ist zusammengesetzt aus starken und schwachen Kapazitäten. Was der Verständige würdigt, das mißversteht der Unbegabte, und der Unbegabte ist naiver als jener, er hat die Masse für sich, welche ihm beistimmt, er hat die Neigung jedes großen Publikums für sich, die Spannung abzuschütteln und sich durch Heiterkeit zu erholen von der Anstrengung des

Zuhörens — er siegt im Theater, wenn die Auffassung der Szene schwierig wird, wenn die Einheit fehlt und die Einfachheit.

Die darstellende Kunst hat wie jede einzelne Kunst ihre eigenen, ganz bestimmten Gesetze. Sie will darstellen; das Gesetz der Erscheinung ist ihr Hauptgesetz. Dem muß sich alles unterordnen. Der Geist mag die Erscheinung vorbereiten helfen, je reicher und tiefer, desto besser; aber wenn es zur wirklichen Erscheinung auf der Bühne kommt, dann ist die Fähigkeit der Darstellung eins und alles, dann muß das Talent der Darstellung unumschränkt wirken, dann ist die vordringlich sichtbare Einwirkung des Geistes eine Vordringlichkeit, also eine Störung des Darstellungsgesetzes.

Dies ist der ewig fehlerhafte Zirkeltanz beim Theater: es soll Nachwuchs erzogen werden, aber Rollen will man den jungen Leuten nicht anvertrauen; sie sollen schwimmen lernen ohne Wasser.

Wenn Zweifel herrschten über die Wirkungsfähigkeit eines neuen Stückes oder eines neuen Menschen, dann wendete ich mich am liebsten an die Männer des Talents mit einer Anfrage. Was die Leute von bloß geistiger Bildung zu sagen hatten, das genügte mir selten; ich hatte das Bedürfnis nach einem Urteile, welches aus einem ganzen, aus einem künstlerischen Menschen heraustritt. Und das hat sich mir immer bewährt.

Das Theater ist mir ein voller wahrer Spiegel des Lebens; es soll also auch nicht zurückweichen vor einem Spiegelbilde, welches uns augenblicklich unbequem ist. Nur echt und wahr soll dies Bild sein.

Ich könnte mich mit einem Theater nicht begnügen, welches für tragische Aufgaben kein hinreichendes Publikum besäße, ich langweile mich aber auch in einem Theater, wo die Entwickelung der heutigen Menschen nicht volle Teilnahme findet. Die heutige Welt frisch darstellen zu können, ist ja eine wichtige Aufgabe und ist ein lebensvoller Reiz der Bühne. Verleidet man ihr diese Aufgabe, nimmt man ihr diesen Reiz, so verliert sie die Kulturmacht, welche ihr zusteht.

Soll ich es bedauern, daß ich so viele, viele Jahre Zeit und Arbeit an das Theater verwendet habe? O nein! sag' ich mit voller Ueberzeugung. So viele Jahre lang Tag für Tag drei Stunden auf der Probe zu sitzen, um immer wieder ein Stück in Szene zu setzen — das halten die Handwerksleute für lästige Arbeit. Ich bin aber kein Handwerker, für mich waren die täglichen Proben ein täglicher Genuß. Ein Dichter mit seinem Stücke ist mir täglich anvertraut, ich dichte mit ihm, ich dichte nach, wo eine szenische Ergänzung notwendig, ich bin fortwährend in dichterischer Beschäftigung — ist das nicht ein täglicher Lebensreiz, welchen ich vor Millionen voraus habe? Dazu bilde ich und erziehe ich Schauspieler. Die alle undankbar sind! ruft man. Nicht doch! Das sind sie nicht alle. Und die es sind, brauchen sie mich durch ihre Undankbarkeit

zu stören? Ich finde das nicht. Indem ich bilde und erziehe, entwickle ich auch für mich Grundsätze und Regeln, größere und kleinere Gedanken. Dafür bedarf ich keiner Bezahlung; die Lehre selbst, welche ich gefunden, hat mich bezahlt.

Es ist ein müßiges Geschwätz, das von einseitigen oder blasierten Leuten ausgeht und zu allen Zeiten ausgegangen ist: Die Zeit des Theaters sei vorüber, die Menschen hätten Wichtigeres zu tun. Unwahr zu jeder Zeit! Das Theater ist und bleibt die populärste, wirksamste Kunst. Keine andre kann so viel bieten.

Die Großstädter täuschen sich mit ihren stattlicher versehenen Theatern, wenn sie glauben, die gering ausgestalteten Theater kleiner Orte müßten einen ganz andern und viel geringern Effekt machen. Sie machen ihn durchschnittlich gerade so wie in den großen Städten. Die Phantasie des Zuschauers ergänzt unglaublich, und der andre Rahmen, der andre Maßstab tut seine Schuldigkeit. Der Kern und die Hauptsache erscheinen hier wie dort, und es machen nur Stücke eine Ausnahme, welche auf absonderlich feinen oder dünnen Nuancen beruhen. Diese Stücke dauern aber auch in den Großstädten nicht; er dauert nur, was starke, allgemein verständliche Grundlagen hat.

Das Bedürfnis des Lachens ist geradezu so gebieterisch wie das Bedürfnis des Essens und Trinkens. Deshalb war, ist und bleibt die Posse eine so wichtige theatralische Form, und es verwundert mich immer, daß sich so selten dramatische Talente ihrer bemächtigen.

Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel. Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unsrer Schauspielkunst angelegt; ich halte es für unsern Beruf, dieses Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen.

Erziehen! Da ist der Punkt, welcher den Lebensnerv jedes Theaters berührt. Wo man ihn gering achtet, da wächst die Pflanze Mittelmäßigkeit empor. Und man achtet ihn fast überall gering. Man weist den Begriff Erziehung sogar hochmütig zurück, oder man versteht nicht zu erziehen.

3) Ueber Theaterführung

Der Schauspieler hat seine Kunstschöpfung nicht vor sich, wie der Maler und Bildhauer, er ist ja selbst das Kunstwerk, und für ihn ist es geradezu unerläßlich, daß ihn ein Kundiger fortwährend und genau sieht. Nur so erfährt der Schauspieler, wie er beschaffen sei. Deshalb wird ein Theaterdirektor nie für die Schöpfungen seines Theaters einstehen, wird sie nie in letzter Instanz fördern können, wenn er nicht die Proben leitet von Anfang bis zu Ende.

Beim Lustspiele darf man um Himmelswillen nicht vornehm sein wollen. In Lustspielen, welche von Praktikern herrühren, muß man wagen, va banque zu spielen. Denn da liegen oft Momente verborgen von populärer Wirkung, welche die Stimmung auch eines vornehmen Publikums gewinnen und dadurch die Beleuchtung des ganzen Bildes verändern. Das Bedürfnis der Heiterkeit ist ganz außerordentlich in einem Theaterpublikum. Dies Bedürfnis ist selbst grausam gegen die Bildung. Es verschlingt Trivialitäten, wenn dies unter vollem Lachen geschehen kann. Der römische Ruf: „Schafft Brot und Spiele!" ist ewig. Je leichter ein Publikum lacht, desto vorsichtiger muß der Theaterdirektor sein mit Zurückweisung von Lustspielen; denn es ist unschätzbar, fröhliche Unbefangenheit im Theaterpublikum zu erhalten. Zwei Dritteilen des Publikums ist die Erweckung völliger Heiterkeit eine Haupteigenschaft der Kunst. Und wer gut lacht, der weint auch gut, der gehört auch zum besten Teile des Publikums im Schau- und Trauerspiele.

Was bleibt einer Theaterleitung, wenn sie nicht schöpferisch wirken kann? Der widerwärtige Bodensatz des Theaterwesens. Ein Direktor ohne entsprechende Befugnis kann nicht gedeihlich wirken, weil ihm der Respekt entzogen ist, weil das erfolgreiche Verklatschen und Intrigieren, mit einem Worte die formelle Anarchie in Blüte kommt. Hier liegt der Grundfehler bei den meisten Hoftheatern mit Intendanz. Der Intendant nimmt alle Befugnisse an sich, auch die Detail-Regierung, ohne Fachkenntnis. Die alles in sich begreifenden Intendanzen der deutschen Hoftheater tragen aus solchem Grunde die Schuld des Theaterverfalls.

Es kann nachteilig werden, wenn Dilettanten allein — und das sind ja zumeist die obersten Direktionen der Hoftheater — die Wahl neuer Mitglieder überlassen bleibt. Der Fachmann, welcher die Schauspieler im Negligee sieht, will sagen, sie auf den Proben und im Privatverkehr beobachtet, kann viel sicherer, wenigstens ungefähr, ihre Zukunft beurteilen.

Das Aufsteigen oder Niedergehen unsers deutschen Theaters hängt wesentlich davon ab, ob an den großen Mittelpunkten, München und Dresden als wichtige Punkte eingeschlossen, Direktoren walten, welche eine schöpferische, maßgebende Tätigkeit entwickeln. Nachahmung ist eine Haupteigenschaft der Schauspieler, Nachahmung ist auch eine Haupttriebfeder der Direktionen. Es kommt also darauf an, daß an den Hauptpunkten Nachahmenswertes geboten wird.

4) Theaterkritik

Die deutsche Theaterkritik hat stets die beste der Welten gefordert, und nur die beste. Die gute genügt ihr nicht. Sie hat zu Anfang des Jahrhunderts Schillers Theaterstücke erbarmungslos zerrissen, und zwar in Berlin und in Wien. Wer daran zweifelt, der verschaffe sich in Berlin

den ‚Freimütigen‘, in Wien das Hormayersche Blatt, welche unglaubliche Albernheiten über Schillers Stücke auftischten. Vor allen Dingen hat die deutsche Theaterkritik den Standpunkt des Theaters nie beachtet, und sie beachtet ihn auch heute nicht. Ob das Theater lauter Meisterwerke bringen könne, darnach fragt sie nicht. Es soll sie bringen, wenn nicht, soll es verschwinden. Daher der ewige Refrain vom Sinken und Untergehen des deutschen Theaters.

Unsere kritischen Berichterstatter unterlassen nie, die Ausstattung der Stücke nachdrücklich hervorzuheben, die Direktion bitter zu tadeln, welche nur einfache Anständigkeit erstrebt, sie aber höchlich zu preisen, wenn sie luxuriös ein Uebriges tut. „Die Türen sind von Perlmutter, die Treppen von Perlwater“, sagte der lustige Komiker Schmelka, um die Uebertreibung zu verspotten. Darüber lacht man jetzt nicht mehr, man findets in der Ordnung, daß Gold und Edelstein und Sammet und Seide da angebracht sind, wo sie unsinnig sind. Geradezu gedankenlos sind die öffentlichen Stimmen im Besprechen und Preisen der sogenannten Ausstattung. Selbst der Spott kundiger Leute gegen die Putzsucht wird nicht mehr empfunden. Man nennt einen Führer dieser Putzsucht im Theater den ‚Tapezier-Dramaturgen‘; aber der Vorwurf gilt für harmlos. Sie wissen nicht, was sie dem Schauspiele mit dieser Feier der Aeußerlichkeiten antun. Ich stimme nicht gern in die landläufigen Klagen vom Niedergange des Theaters, in dieser Frage muß ichs zugeben: Diese Putzsucht ist ein breiter Weg zum Untergange.

Die Presse begünstigt nicht immer die dramatische Produktion. Das Loben gilt für uninteressant, das Tadeln ist dankbarer. Dem Loben bieten sich wenig Gesichtspunkte, dem Tadeln tausend, und auch tausend Hilfsmittel: der Spott, die Ironie, die Bosheit und das große Arsenal des Witzes. So haben wir denn eine ausgebildete Piratenklasse in der dramatischen Kritik, welche nur von der Plünderung der Dramen und der Dramatiker lebt. Der Dichter liefert das Material mit seinem neuen Stücke, und der professionsmäßig tadelnde Kritiker lebt von diesem dargebotenen Stoffe, indem er aus demselben seinen Inhalt schöpft, seine Spöttereien zieht, seine Witze dreht. Wie viel Schöpfungsfähige werden dadurch abgeschreckt!

Die Journale sollen insbesondere die stehenden Theaterberichte nur zuverlässigen Männern anvertrauen, denn diese stehenden Berichte bilden wichtige Aemter. Je mächtiger die Presse geworden ist, desto strenger müssen ihre Führer auf Gerechtigkeit dringen. Keine Macht dauert, welche die Gerechtigkeit mit Füßen tritt.

Die deutsche Theaterkritik behandelt geringschätzig, was sich auf der Bühne mit der Gegenwart beschäftigt, und verliert dadurch die wichtigste Gelegenheit, dem Theater zu nützen. Auf dem Theater und beim Theaterpublikum ists umgekehrt. Ein Theater hat die größte Macht darin, daß

es die Gegenwart ansprechend darstellt. Dadurch gewinnt es das größte Publikum, nötigt seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publikum zur Würdigung wahrhaftigen Spieles. Denn bei den Stoffen der Gegenwart sind alle Zuschauer bis auf einen gewissen Grad urteilsfähig: ob das, was dargestellt wird und wie es dargestellt wird, richtig und treffend sei. Das Schauspiel der Gegenwart, nenne mans Konversationsstück, Gesellschaftsstück oder sonstwie, ist namentlich auf deutschen Hoftheatern als etwas Triviales vernachlässigt worden, und gerade dadurch hat man die lebensvolle Teilnahme des Publikums verloren, hat man die Bildung der Schauspieler verwirrt und zu gespreizter Unnatur verleitet. Ein gelangweiltes Publikum und manirierte Schauspieler sind aber der Verfall des Theaters.

Eine höchst wichtige Kraft für Gedeihen oder Nichtgedeihen unsers Schauspiels liegt in der Hand der Zeitungen. Wie sie über Schauspieler richten, das ist nicht von entscheidender Bedeutung, da sorgt das Publikum schon selbst für Gerechtigkeit; gar oft aber entscheidend ist es, wie sie über die Stücke berichten und richten. Da können sie überaus schaden und nützen: schaden durch vorwiegende Neigung zum Tadel, nützen durch vorwiegendes Wohlwollen. Alle unsre dramatischen Dichter, Schiller nicht ausgenommen, sind mit Schmähungen überhäuft worden, und die bloß brauchbaren Stücke, welche jahrzehntelang die Möglichkeit eines Repertoires erhalten haben, galten und gelten immer noch als Verbrechen. Der Verfasser eines neuen Stückes muß unter allen Umständen Spießruten laufen; man haut höflicher, wenn das Stück gefällt, man haut grausam, wenn es nicht gefällt — gehauen wird jedenfalls.

Diese Zusammenstellung Laubescher Wahrheiten und Weisheiten gibt Rudolf Tyrolt in seinem neusten Buche, das ‚Allerlei von Theater und Kunst' berichtet und bei Wilhelm Braumüller in Wien erscheint.

Lokalbericht / von Peter Altenberg

Das ehemalige Mitglied des Hofburgtheaters, Fräulein Cornelia Kögl, fungiert seit einigen Monaten mit leidenschaftlicher Hingebung als Krankenpflegerin und teilt sich mit Nonnen in die Wartung der Kranken. Ihr Entschluß scheint unabänderlich zu sein, obzwar man von mancherlei Seiten aus verzweifelte Anstrengungen macht, sie dem gewöhnlichen Leben, das doch eigentlich gar kein Leben ist, wiederzugewinnen! Fräulein Cornelia Kögl will in die Kongregation der Töchter des göttlichen Heilands in Wien eintreten. Fräulein, ich kenne nur Ihren Namen seit heute, aber glauben Sie es mir, niemand ahnt so tief Ihren tragischen Weg zu den Gipfeln der Selbstlosigkeiten wie ich! Und deshalb segne ich Sie — — —. Sie sind ein Genie, und die andern sind alle armselige Herdentierchen — — —. Wenn man ihnen nämlich einen Hut, Pariser Modell, kauft, so glauben sie für einen Augenblick den Himmel offen — — —. Aber es ist die ewige Hölle von Eitelkeit, die sich auftut, sie zu vernichten!

Gralfahrt / von Theodor Lessing

(Fortsetzung)

Bayreuther Eindrücke

4

Schweige still, zitterndes Seelchen. Hülle dich in den Schleier deiner Scham, in Träume deiner Jugend. Kennst du den Weg in die Gnadenstadt? Von fern darfst du sie erblicken, hinein darfst du nicht. Dein ist der Markt und der Kampf und das Schaffen und das Wirken, aber im Untertauchen in diesen Strom vergißt der König seine Krone und der Bettler sein Gebrest. Wieder in Röte der Jugend blüht die Wange des Kranken. Jahre voll Kampf, Schuld und dunkler Schmach sind nie gewesen. Bis zu diesem Augenblick lebtest du nicht, in dem sich alle Güte und Wohltat deines Lebens sammelt. Herz, vergiß. Einmal nur, in den heiligen Ganges tauchend, heilige dein Leben . . . Ich will nichts vom Erleben des großen, großen Werkes sagen, nur von der Verleiblichung der artistischen Idee Wagners. Man spricht so viel vom bayreuther Stil, von bayreuther Tradition. Was ist das eigentlich? Was unterscheidet bayreuther Inszenieren, Orchestrieren, Dirigieren, Darstellen, Spielen von dem, was man an jeder großen europäischen Oper erleben kann? Ich weiß es nicht. Ich frage mich vergebens: Worin denn in aller Welt besteht die seit Wagners Tode viel zitierte bayreuther Schule (von allerlei ästhetischen Dilettantismen, philosophierenden Raisonnements, ungeklärtem Weltanschauungsquatsch abgesehen)? Das gedeckte Orchester? Der verdunkelte Zuschauerraum? Es ist gewiß ein Vorzug, daß man all das Ueberflüssige nicht sieht, nicht das unerträgliche Gesicht seines nachbarlichen Festbruders, nicht das allzu bewunderungswürdige Kleid der nachbarlichen Kultrauschschwester. Aber Verdeckung und Verdunkelung haben auch den Nachteil, daß du manches Notwendige nicht hörst. Wir sind nun einmal an Assoziation auditiver und optischer Wahrnehmungen gewöhnt; es gibt im Grunde keinen Einzelsinn, ja, ich habe oft ein Gefühl, als wenn das Sehen einer Tonquelle die Wahrnehmung des Tones unterstützt. Man versuche ‚angehörs' des bayreuther Orchesters Klanganalysen vorzunehmen. Kann wohl irgend ein musikalischer Laie die Stimmen der einzelnen Instrumente scharf unterscheiden? Ich höre Gruppen und Stimmen nicht heraus; damit aber geht die subtile Nüanzierung der miteinander ringenden, werbenden, sich bekämpfenden, verwebenden Einzelstimmen verloren. Aus dem mystischen Abgrund rollt das unterschiedslose Tonmeer. Bunte Szenerien vor unsern Augen beginnen sich unter der Erde auszutönen. Ferne und Distanz macht die Töne seelischer, aber zugleich verschwommener. Was die Stimmung gewinnt, verliert die Klarheit; was dem Gefühl zugetragen wird, büßt der musikalische Verstand. Indes, darüber mögen die Musiker streiten. Sprechen wir von der Inszenierung des vermeintlichen Gesamtkunstwerkes.

Die Zeit, in welcher Richard Wagner Bayreuth erbaute, die Zeit, in der meine Generation geboren ist, nach unsern großen Kriegen und Siegen, bezeichnet den Stillstand bürgerlichen Geschmacks. Es scheint, als ob zu Kunst Kulturnot, Enge, Schmerz, oder aber Freiheit von politischen und industriellen Interessen gehöre, denn diese Blütezeit des nationalen Deutschlands wirkte für die Kultur der Seele verheerend. Der Lebensstil jener Zeit war selbstgefällig, unecht. Die Generation deutscher Dichter und Denker, die im Jahrzehnt nach dem Kriege geboren sind, wurde zur Wurzellosigkeit bestimmt. Zu keiner Zeit haben sich so viele große und echte Talente zersplittert und fortgeworfen, wie zu Anfang der neunziger Jahre letzten Jahrhunderts. Diese Generation war in der Lage der Sprößlinge eines plötzlich reichgewordenen, den verfeinerten Kulturmöglichkeiten noch nicht angepaßten bäurischen Hauses. Sie kamen in nützlichkeitversessene, geldverdienende, sattgewordene Gesellschaft hinein. Es fehlte ein positives Ideal, das nur innere Not, äußere Bedrängnis gebiert. Und doch berauschte man sich an der eigenen Vortrefflichkeit. Denn eine unkritische, starre, sozusagen rammklotzige Selbstverherrlichung war immer die Gefahr des deutschen Genius. Seine größten Typen, Luther, Kant, Goethe, zeigen immer doch jene scharf konturierte, schwer zu verflüssigende Begrenztheit der Seelen, ohne weites Weltgefühl, ohne liebende Hingebung und Sympatie für fremde Typen, Werte, Ideen. Nun aber war plötzlich ‚deutsche Kultur' Trumpf. Man wollte durchaus hohe Kultur prestieren, man tat es durch viel Reden, viel Bücher, Monumente, Massenbauten, Sieges- und Triumpfsdenkmäler, wie sie heute jede deutsche Provinzstadt verschandeln. Zu Wagners Zeit wurde alles geschmacklos: Gefäße, Schmuckstücke, Damenkleider, Herrenmoden, Möbel, Geschirre, sogar die Vornamen. Glücklich jedes deutsche Haus, das sich heute modern oder englisch einrichten kann und nicht überlastet ist mit Pietäten und Erbstücken aus jener Schwindel- und Emporkömmlingszeit. Aus diesem knallprotzigen Zeitalter aber stammt noch unsre heutige Schauspielertradition, bis hin zu Barnay. Aus dieser Zeit stammt der Fundus der Hoftheater. Nach dem Kriege war Geld da, und es wurde also angeschafft. Alle die vielberühmten teureren Prunkstücke, vergoldete Tische mit geschweiften Füßen, Sessel aus rotem Samt oder Plüsch, den man aufs sorgfältigste vor Staub und Motten zu hüten hat, höchst unnötige Zierate, knallige Aufsätze, Ornamente, verniedlichende, überall im Wege stehende Nippes, tausend Quisquilien auf Börten, Vitrinen, Kommoden, ohne Sinn und Ziel. Die Gewänder mit Perlen-, Jet- und Glasklinkern, gröhlend vor Farbe, übertrieben, dem Sinn des Theaters entfremdet und entfremdend. Unechtes Material, Pappe, Leim, Kolofonium. In dieser Luft trat Bayreuth ins Leben. Was gibt Bayreuth uns heute Lebendigen?

5

Wir wandeln durch den Klingsorischen Zauberhain. Er ist ein Schulbeispiel: er vereinigt alles, was uns gegen das Theater oft bitter und un-

gerecht macht, was uns am Theater heute geradezu anwidert. All dieser unsolide, pastos hingeschmissene, amerikanisierende, bepappte, geklebte, geleimte, schrille, grelle, unkeusche Firlefanz, dicke Papierblumen, klobige Versatzstücke und, ach, diese geschmacklos eingeschnürten, auf schlechte Lüsternheit berechneten kleinen Trikotmädchen! ‚Weibchen' . . . eines wie das andre. Was gehört zu dieser vermeintlichen Bühnenfähigkeit der Frau? Ein gutes Skelett. Hat sie ein gutgebautes Knochengerüst, dann kann sie mit Schminke, Perrücke, Bandagen, Löckchen und Röckchen sich bald ‚mannslecker' herrichten. Keine dieser Zauberblumen hat irgendwie individuelles Gepräge. Schlechte, seelenlose akademische Opernballetkunst. Und das in Tagen, wo wir die Choreographik Isadora Duncans, die zart lyrische Seelentanzkunst der Wiesenthals, den wild-dramatischen Tanz der Madeleine vor uns sehen, vor allem aber die episch referierende, zur Reform des Bühnenballets berufene, nüchternere Tanzkunst Rita Sacchettos . . . Und Wandeldekorationen, pastos — schreiend theatralisches Pathos, kaulbachisch (mit Ausnahme des würdigen Kuppelsaals der Gralritter), das alles kann man schließlich bei Hochberg und Schlenther auch sehen, kann es im Auslande besser sehen, ohne schandbar viel Geld für einen Theaterabend zu opfern. Worin also steckt die Arbeit, das Schöpferische der bayreuther Inszenierung? Denn mit irgend etwas muß doch gerechtfertigt sein, daß Parsifal nur in Bayreuth inszeniert wird? Daß er ein Menschenalter hindurch nicht für andre Bühnen, die ihn vielleicht zarter, vornehmer vorgeführt hätten, frei gegeben wurde? Mit bloß historischer Pietät, mit Familienrücksichten und Monopolgefühlen kann man das nie und nimmer rechtfertigen. So wenig etwa ein Pierpont Morgan berechtigt wäre, mittelst seiner Milliarden sämtliche Rafaels der Welt aufzukaufen für sein Privatmuseum, so wenig kann irgendeine noch so verfeinerte oder verständnisreiche Menschengruppe das Recht erhalten, die großen Kunstwerke, die dem Menschengeschlecht gegönnt sind, für ihre Privatzirkel zu monopolisieren. Wünscht man ein großes Werk ein für allemal an eine bestimmte Bühne zu binden (ein Prinzip, das an und für sich dem Werke dienen kann), so muß man das durch Stil, durch schöpferische Größe rechtfertigen. Wenn heute ein hinterlassenes Drama von Ibsen ausschließlich im Lessingtheater gespielt würde, so könnte man das billigen, weil dies Theater in der Tat das tiefste seelische Verhältnis zum Drama Ibsens besitzt, weil seine Schauspieler jahraus jahrein auf jede Feinheit Ibsenschen Dialoges, auf alle Tiefen und Untergründe Ibsenscher Dramatik eingestellt sind. Das bayreuther Festspielhaus aber hat nicht einmal ein so einzigartiges Verhältnis zu Wagners Parsifal, wie etwa Brahm zum Theater Ibsens. Die innige Verbindung zwischen der Oertlichkeit und dem Weihefestspiel Parsifal ist ererbt, überkommen, nicht zu eigenem Besitz erworben und errungen. Man schwelgt in historischen Erinnerungen, man blickt andächtig auf schlechte Kulissen, mit dem ehrfürchtigen Bewußtsein, daß es dieselben Kulissen sind, mit denen einst der große Richard, mit denen heute Siegfried Wagner sein

Lebenswerk verkörpern muß. Die historische Pietät aber hält nie vor. Das Verhältnis der wechselnden Generationen zum Kunstwerk ist genau wie Liebe und Freundschaft ein Verhältnis, das an jedem Tag neu errungen werden muß. Das Konsequente, Prinzipielle, Schöpferische, das den Stil zum Stil macht, sehe ich nicht in Bayreuth. Ueberall: Schwäche und Synkretismus! Eine allsommerliche internationale Musterkollektion großer Künstler, seltene Blüten überseeischer Pflanzen aus allen Treibhäusern Europas, von geschickten Gärtnerhänden zu schnell verwelkendem lockern Bouquet zusammengestellt — eine lebendige Tanne, ein Veilchen aus deutscher Erde wäre mehr. Jeder einzelne Künstler hat Schönheit, ja, die Leistung Einzelner prägt sich wie ein Lebensereignis für immer dem Gedächtnis ein; dennoch bleibt das Ganze geschmacklos. Die Verantwortung übernimmt Siegfried Wagner . . . Siegfried Wagner ist weniger sterblich, weniger unsterblich, als er gemeinhin von Liebe und Haß gemalt wird. Er ist ein liebenswürdiger, frischer, junger Mann, der von früh an das Glück oder das Unglück hatte, auf hohem Piedestal dem Volke schaustehen zu müssen. Daß er dennoch Unbefangenheit, Naivität, Frische und Fröhlichkeit in der Seele wahrte, zeugt dafür, daß diese Seele ihr eigenes, wohlverwahrtes Haus bewohnt. Nur den Sohn des Vaters in diesem echten, entschiedenem Talent sehen, das hieße ein Verbrechen wiederholen, das die Deutschen schon einmal, am Enkel Goethes, schnöde genug begangen haben. Aber dieses frische, junge Talent lebt inmitten der Leerheit und Eitelkeit zusammengewürfelter Snobkultur. Vor den Einflüssen all dieser Pathetiker und Emphatiker, all dieser ungeklärten Theosophasten und Philosophisten sich zu erretten, das benötigt eine Reife, Menschenferne, liebevolle Menschenverachtung, wie sie nur das Ende langer Lebenskämpfe und -nöte bringen kann. Aber Siegfried Wagner verfügt über einen Stab großer reifer Dirigenten, bedeutender Regisseure. Er hat die Macht, die tüchtigsten kunstverständigsten Energien Deutschlands in Bayreuth um sich zu sammeln. Er bezeichnet sich als Leiter und Inszenator . . . Was ist denn, von Opernregie und Orchesterleitung abgesehen, noch zu tun, was ist in Bayreuth getan?

6

Agogik und Dynamik der Partitur wird in die Gliederbewegungen der Akteure und Aktricen aufgenommen. Darin liegt in der Tat ein Prinzip, darin sehe ich Ansätze (oder sind es Reste?) einer Stiltradition. Es handelt sich um das, was ich in theaterästhetischen Schriften die bildsymbolische Funktion nenne, was man rhythmischen Gestus, malende Bewegung oder sonstwie nennen mag. Es handelt sich um die klare Erkenntnis, daß Theater niemals reale Aktionen und Gesten, sondern immer nur ‚Repräsentanten' von Gesten und Aktionen zu geben vermag. Ein ewiges Quiproquo, bei dem nie in Frage steht, was der Bühnenvorgang an und für sich selbst ist, immer nur, was er als Symbolsphäre bedeutet, worauf er hinweist. Das alles ist gut und schön, nur sollte das anders aussehen, als man es in

Bayreuth zu sehen bekommt. Man kann in der Tat nicht naturalistische Vorgänge auf der Bühne erleben. Bühnenaktionen sind andeutend, bedeutend, deiktisch. Sie können nur hinweisen, nur Symbole bieten. Das ist eine triviale Wahrheit. So weit man sie in Bayreuth respektiert, hat man wirklich etwas wie Bühnenstil gefunden. Man bemerkt das zumal, wenn man an die Unarten neuer moderner Theater denkt, denn an diesen grünt im Augenblick, was man kinematographischen Stil nennen könnte. Alles und jedes soll differenziert sein, jeder Bühnenkünstler fühlt sich individuell, hat Nuancen, Züge, intime Finessen. So wird das Bild dem Moment geopfert, wird das Bild aus Bildern zusammengesetzt. Daher das ruhelose Gezappel und Gewusel, das man auf den Bühnen Reinhardts, in den Kammerspielen, im Deutschen Theater sieht, aber ebenwohl am berliner Schauspielhaus, im Lessing- oder Schillertheater. Der Zuschauer wird im gegenwärtigen Theater noch aufs unerträglichste haranguiert. Es wird gespielt und aufgereizt, als hätten moderne Menschen grobdrähtige Nerven wie Kabeltaue. Wären diese modernen Menschen nicht abgestumpft, müde, interesselos, im Grunde gegen alle Kunst gleichgültig, und nur für Zirkusakzente, Kolportagenuancen empfindlich, sie könnten diese Reize des Theaters gar nicht aushalten, diese fortdauernde Uebersteigerung, die einen Weinkrampf setzt, wo kaum eine Träne sich vorwagen dürfte, und gräßliche Schreie ausstößt, wo nur ein Zittern des Wortes in der Kehle nötig wäre. In diesen vielen Einzelbewegungen geht Sinn und Stimmung und das künstlerische Sujet des Theaters verloren. Die Bühne, die im Prinzip der Mitahmung wurzelt (ich verwahre mich auch hier gegen den Begriff Nachahmung oder Einfühlung), verträgt schlechterdings keine genialen Einzelheiten. Auf dem Theater gibt es keine Einzelheiten! Und all jene Fragen nach der Natur der künftigen Bühne, nach Profilbühne, Illusionsbühne, Freilichtbühne, nach neuen Möglichkeiten der Chorregie, Statisterie sind unvergleichlich weniger wichtig, als man tut. Nicht nur, daß (genau wie in jeder andern Kunst) sehr verschiedene Stilmöglichkeiten — monumentaler Stil, bürgerlicher Stil, romantischer Stil — nebeneinander bestehen müssen, nicht nur, daß jedes Drama, genau wie jedes Material in der bildenden Kunst, seine eigenen Forderungen an Bühne und Regie erhebt: es wäre vor allem zuerst ein neuer Schauspieler- und Sängerstand nötig, ehe man an solche Stilreform des Theaters gehen kann. Und welche Bühnenart man auch bevorzugt, wesentlich ist immer nur die Welt des Geistes und der Seele, für die das Theater neue Symbole und Repräsentanten schafft. Wo neue Künstlertheater und Versuchsbühnen auftauchen, die in der Einzelregie der Szene das Heil des Theaters suchen, die etwa glauben, Freude an Drama und Musikdrama dadurch zu erneuern und umzugestalten, daß man die Maler zugunsten der Literaten herausstreicht, daß der dekorative Geschmäckler an Stelle des schließlich ebenso schlimmen, ebenso guten literarisch gebildeten Doktors als Dramaturg und Regisseur fungiert, da ist die Entwicklung des Theaters nicht auf neuen Wegen, sondern in einer Sackgasse.

(Schluß folgt)

Waldl / von Carl Dapper

Es waren einmal zwei Schauspieler, der Poldl und der Ferdl. Der Ferdl hatte ein Verhältnis, der Poldl auch eins. Ferdls Liebste war eine Choristin, Poldls eine Soubrette. Die Choristin hatte zwei Kinder. Die Soubrette einen Hund. Von den Kindern der Choristin hatte jedes einen andern Vater. Der Hund der Soubrette hatte auch einen. Die Abstammung bei allen dreien war genau nachzuweisen, jedoch waren sowohl Poldl wie Ferdl hierbei durchaus außer Verantwortung. Alle zusammen aber, der Ferdl, der Poldl, die Choristin, die Soubrette, die Kinder und der Hund waren in einem und demselben Engagement. Es war ein Sommerengagement. Und alle zusammen hatten kein Geld — oder doch nur selten: am ersten und sechzehnten des Monats: denn da gab es Gage, aber nicht viel.

Wie sichs gehörte, wohnte Ferdl sowohl wie Poldl mit dem ‚Verhältnis' zusammen. Wie sichs gehörte, waren beide, Poldl sowohl wie Ferdl, ganz glücklich — wenigstens dachte keiner von beiden über diesen Begriff viel nach. Die Kinder der Choristin waren ein Knabe und ein Mädchen: der Knabe hieß Pepi, das Mädchen Mizzi. Der Hund der Soubrette war auch ein Knabe und hieß Waldl. Wenn Probe war, so kamen die Kinder der Choristin in den großen Garten, in dem das Theater stand, und dann sagten alle Kolleginnen: „Was für a brav's Buberl!" und alle Kollegen sagten: „Was für a brav's Maderl!" und Pepi und Mizzi bekamen Zuckerln. Und wenn der Hund der Soubrette in den Garten kam, dann sagten alle Kollegen und Kolleginnen: „Was für a brav's Hunderl!" und Waldl bekam auch Zuckerln.

So lebten sie alle zusammen in Eintracht und Freude, der Ferdl und der Poldl, die Choristin und die Soubrette, die Kinder und der Hund, die Kollegen und die Kolleginnen — wenigstens soweit sich Begriffe wie Eintracht und Freude in einem Sommerengagement verwirklichen lassen. Denn oftmals, wenn Ferdl und Poldl in dem großen Garten zusammensaßen und der Waldl sein Schönwartauf gemacht hatte und Zuckerln bekam, blickte der Poldl finster vor sich hin und nagte an seiner großen Unterlippe. Und als er eines Tages wieder so dasaß, fragte Ferdl teilnehmend: „Sag Poldl, was hast denn?" Poldl seufzte tief auf und blieb die Antwort schuldig. „Bist leicht nit glücklich mit der Dein'?" Da warf Poldl seinen Kopf mit den schönen Locken in den Nacken, streckte den linken Arm aus und ballte die Faust. Dann sagte er dumpf: „Sein könnt i's — wann vans net wär!" „Ja, was dann, Poldl, was dann?" „Dös Viech! Dös Malefiz-Hundeviech!" „Der Waldl? I denk, der is so a brav's Hunderl?" „An Mistviech is er!" stöhnt der Poldl, und nagt wieder an seiner großen Unterlippe. Nach einer Weile sieht er den Freund an und sagt: „Schau Dir meine Waden an, do kriagst an Begriff von dem ‚braven Hunderl'!"

„Hot er di bissen?“ „Und wia!“ „Aber warum denn? bist leicht net gut zu ihm?“ „Vüll z' guat!“ stöhnt der Poldl auf. „Ja aber dann begreif i net.“

Da springt der Poldl auf und faßt den Freund bei den Schultern: „A mol muß es 'raus, Ferdl! I kann net mehr, Tag und Nacht liegt's mer auf, 's Herz druckt's mer bald ab — ausreden muß i mi amol!“ „Tu's, Poldl, tu's! Red' di aus gegen meiner! Bin i Dein Freund oder bin i's net?“ „Freili bist Du's, Rindviech dumm's!“ Und nach dieser feierlichen Bekräftigung läßt er den Freund einen Blick in sein Inneres tun. „Du host di Dein' doch g'wiß liab, Ferdl! Gelt?“ „No freili hab i's!“ „Sixt es, dann verstehst mi auch — dann kannst a begreifen, daß i die Mein' zum Fressen gern hab — verruckt kann i werd'n, wann i's anschau — dös Madl! Verruckt! So liab hab i's — so liab!“ „No sie Di doch auch!“ „Freili — wär noch schöner — wann ...“ „Ja, aber dann — was willst dann mehr?“ „Depp dummer! Laßt Du's bei der Dein' leicht mit'n Anschaun bewenden?“ „A naa!“ lacht der Ferdl, „dös 's der a net g'nug, und dö Dein' wird halt allein damit auch net z'frieden sein!“ „Das is es ja grad!“ schreit der Poldl auf, und leise setzt er hinzu: „Aber a jedesmal — wann i's richtig liab hab'n will, kommt der dazwischen —“ „Wer?“ „Der Waldl.“ „Ja, wieso denn?“ „Er laßt 's halt net zu! — O mei Liaber, hast Du eine Ahnung, was es in der Liab für Situationen giebt, wobei an Hund überflüssig ist?“ „No woast, so dumm bin i halt doch net!“ „No dann mußt's aa einsehen, daß i net länger so leben kann, dann mußt aa wissen, daß einem so'n Malefizluder — i moan den Waldl — einfach zum Rasen bringen kann! So was von Eifersucht, wia bei dem Viech! Na — do is an Türkenpascha scho gar nix dagegen. Stell Dir vor: i will ihr an Busserl geb'n, waßt, oans, so wie sichs g'hört — und i bin grad in der besten Stimmung — und dös woast doch auch, Stimmung is alles — zumal bei an Künstler, und hiazt stell Dir vor, im schönsten Moment hat Di so'n Rabenviach bei die Wadeln — oder sonst wo — — Himmelhergott kruzifixen! i kann's nimmer — so aushalten — i kann's nimmer — i geh drauf!“ „Ja, do würd i doch das Hunderl halt ei'spirrn!“ „Ei'spirrn! ei'spirrn!“ tobt der Poldl, „als ob dös so leicht ging, wann Du nur oane Stube hast — und z'letzt kannst so a Hunderl doch aa net an ganzen Tag ei'spirrn!“ „Do jagst 'n halt naus auf en Flur!“ „Damit er 's ganze Haus z'sammbellt, und damit dann glei alle wissen, warum er drauß' is?“ tobt der Poldl weiter! „Ja, dann weiß i nur an Rat. Ihr müßt das Hunderl abschaffen!“ „Abschaffen! Schafft dö Dein' leicht ihre Kinder ab? Was?“ „A naa! Wie kannst auch nur so was glauben. Erschtens störn die doch gar net, und zweitens, a Kind is doch kan Hund!“ „Aber an Hund is a Kind, schlimmer, weit schlimmer is a Hund wie a Kind. Sechs Kinder sein net so schlimm wia oan Hund!“

Und als ob der Zufall dem Poldl zur Bestätigung seiner Ansichten über Kinder und Hunde zu Hilfe kommen wollte, trat jetzt die Soubrette

mit dem Komiker aus dem Theaterbau und sagte zu diesem gewendet: „Mein Waldl ist mein Alles! Gell Waldmann? Gell Bubi? Ein Tag ist er alt g'wesen, wie i ihn bekommen hab — mit der Flasch'n hab i ihn aufgezogen. Ein Kind könnt ich nicht so liab hab'n wie meinen Waldl! Gell Waldmann? Gell Bubi!? — So ist brav! Wart, leicht hab i noch an Zuckerl." Damit ging sie mit dem Komiker und dem Waldl vorüber.

„Na?" fragte Poldl den Ferdl. „Na? Hast's g'hört? Waast's hiazt!?" Da zog der Ferdl einen Stuhl herbei, legte dem Poldl die Hand aufs Knie und sprach: „Mei liaber Poldl, do bleibt halt nix anders übri, als Du mußt 's Madel laufen lassen!" „Was? — I? Dö Mein'!?" „Ja! Di Dein'! — Du mußt sie vor die Wahl stellen — entweder Du oder der Hund! Und wann sie Dich vielleicht liab hat —" „Die — mich! Hast Du eine Ahnung! Für sie gibts auf der ganzen Welt kaan Mann außer meiner! Sie kann ohne mich so wenig leben wie ich ohne sie!"

Da stand der Ferdl auf, fuhr sich mit der Hand über seine Glatze, dann steckte er sich eine Zigarette in Brand, schob die Hände in die Hosentaschen und sagte: „Ja liaber Freind! Da waaß i freili net, wie Euch zwoa z'helfen is!"

Eines Sonntags Abends wurde eine Operette gespielt. Der Ferdl und der Poldl waren frei; denn beide konnten keinen Ton singen, worauf sie sehr stolz waren. Die Soubrette und die Choristin waren bereits in der Garderobe. Der Ferdl hatte die Kinder seiner Choristin ins Bett gebracht, da erinnerte er sich, daß er mit Poldl auf heute abend in einem Bierrestaurant verabredet war. Unterwegs aber traf er schon auf den Poldl. „Ja, was hast denn, Poldl? Du bist ja ganz verstört! Habts Euch leicht gezankt?" „Naa!" „Ja, was dann?" „Dös Viech!" „Schon wieder der Waldl? Ja, was habts dann mit ihm!?" „Nix — hin is er!" „A geh!?" „Glaabst es net? — dann komm mit — wirr i Dir'n zeigen!"

Damit gingen beide zusammen, der Ferdl und der Poldl hinauf, in die Wohnung des Poldl, die er, wie sichs gehörte, mit seiner Soubrette teilte. In der Stube standen die zwei Betten, das des Poldl und das der Soubrette, wie sichs gehörte, in Eintracht nebeneinander. In dem Fußteil der einen tannenen Bettlade war ein großes Loch, die Bretter waren zersplittert, das Loch war so groß wie ein Kinderkopf. „Ja, was habts dann da g'macht? — Is doch keine Bombe bei Euch explodiert?" „Naaa!" sagt der Poldl, „aber dös Viech hab i mit d'n Schädel dran g'haut!" „A geh — den Waldl? Hat er di wieder bissen?" „Und wia, der halbe Daumen is weg! Do schau her! Da hab i's halt mit der Wut kriagt, hab ihn gefaßt und gegen die Bettlad g'feuert!" „Gut g'feuert hast!" sagte der Ferdl, anerkennend auf das Loch deutend. „Und wo is er jetzt, der Waldl?" „Do hinten liagt er! Sixt 'n!?" „Ja!"

Da lag Waldl, alle Viere von sich streckend. Kein Glied regte sich mehr an ihm. „Was jetzt machen?" fragte Poldl verzweifelt! „Trag'n man halt ins Wasser — komm!" „Und wenn sie dann kommt?" „Sagst

halt, Du weißt net, wo er is — hat er sich halt verlaufen!" „Und die Bettlad?" „Sagst halt, mir zwaa hab'n geraaft und Du hast mich dran g'feuert — was der Waldl firti bringt mit sein Schädel, werd i auch noch könna!" Und Ferdl beugt sich über den Toten und will ihn aufnehmen. „Jessas — Du — Poldl?" „Was is — denn? Schreck ein doch net so!" „Der Waldl is ja gar net tot!" „A geh! Mach G'spaß! Net mögli!?" „Doch, doch, hast an Essig — schnell — hast an?" „Naa, aber an Odokollonn von der Mein!" „Gibs her — aber schnell!" Ferdl läßt den Waldl riechen und reibt ihm die Schläfe und die Herzgegend. „Er schnauft scho wieder! Komm, hilf 'n reiben!" Und Poldl und Ferdl verreiben die ganze Flasche Eau de Cologne der Soubrette auf dem Waldl. „Hiazt steht er auf!" schreit der Poldl. „Er schüttelt sich!" ruft der Ferdl. „Do schau, wia er die Füß setzt!" „Ganz damisch is er noch!" „Is an Wunder! Wannst die Bettlad onschaust! Jessas, der ganze Parfüm is goar!" „Macht nix — schütt'st halt an Spiritus eini — der tuts auch!"

Ein paar Tage gehen ins Land. Die Kollegen und Kolleginnen können es nicht begreifen, daß der Ferdl immer noch mit dem Poldl geht, wo doch der Poldl dem Ferdl den Kopf an die Bettlad hing'feurt hat, daß es ein Loch hat geben. Aber der Waldl is a bravs Hunderl, so schön duftet er jetzt nach Eau de Cologne. Arg liab hat sie ihn doch, die Soubrette, den Waldl! Und das Hunderl macht Schönwartauf und kriegt Zuckerln.

Der Poldl aber sitzt wieder im Garten, nagt an seiner großen Unterlippe und blickt finster vor sich hin. Das erbarmt dem Ferdl, und besorgt sagt er: „Poldl, Du gehst drauf!" „I waaß!" tönt es zurück. „Da laß sie doch laufen." „Ehn'der derschiaß i mi!" „A geh! Wer wird so reden?" „I — i red a so!" „Beißt er denn immer noch?" „Hiazt mehr wie ehnder. Net amol Zuckerln nimmt er mehr von mir!" „Da hilft alles nix!" sagt der Ferdl bestimmt, „da bringen wir'n wieder um d' Eck', den Waldl!" „Aber wia?" fragt der Poldl zweifelnd. „Freili, 's muß unauffällig sein!" sagt der Ferdl. „Sie muß glauben, er is so draufgangen!" „Der geht so net drauf — da kennst'n Waldl schlecht!" „Wer weiß! I kenn an Lieutenant, der sagt, mir soll'n ihm Schusterpech z'fressen geben — dann gehe er drauf — langsam — aber sicher!" „Warum?" „Weil er halt dann net mehr verdaut." „Wieso?" „No — es klebt halt alles zu!" „Was denn?" „Schaf! — dös waast doch!" „Ach so!" „Na alsdann — i werd's ihm geben — ja?!" „A wos, denkst, der frißt Pech?" „Halt a so net — aber ei'gewickelt!" „In was?" „Na — in a Wurstzipfel!" Poldl sieht Ferdl lange an: „Mäphisto!" „Und wenn schon! Also? Abgemacht?" „Gibst mer Dei Wort —?" „Ehrenwort — 's große!" „Sicher?" „Sicher!!"

Und der Ferdl und der Poldl reichen sich die Hände und tauschen einen fürchterlichen Schwur. Dann gehen sie zusammen ins Bierrestaurant.

Zwei Tage später bringt Poldl einen großen Klumpen Pech mit auf die Probe. Unbemerkt zeigt er ihn dem Ferdl und fragt: „Moaanst, daß

das langt?" „Für an Dutzend Waldln, wanns sei muß!" „Dann los. Kannst jetzt abkommen?" „I bin frei in dem Akt!" „I aa!" „Dann komm!"

In der nächsten Straße wohnt ein Schlachter. Der Schlachter hat ein großes Schaufenster. In dem Schaufenster liegen einladend Schinken und Würste, alle nur möglichen Sorten. Der Poldl und der Ferdl stehen lang davor. „Was ißt d' denn liaber — Blut oder Leber?" fragt der Ferdl. „Warum i — soll i 'leicht 's Pech fressen?" „A naa! Depp dummer! Der Waldl kriagt doch nur an Zipfel!" „Ja sooo! dann Leber!"

„Gut is ganga!" sagte der Ferdl und klappt sein Taschenmesser zusammen. Aber den Poldl schauderts wieder: „I komm mir vor wie Macbeth!" sagt er. „Geh, scham Di! Z'wegen so an kloanen Hunderl!" „Bist halt an Mäphisto!" Da läutet der Inspizient zum nächsten Akt „Gehn mer eini!"

Drei Tage später kommt die Soubrette mit dem Waldl auf die Probe. Ihre Augen sind gerötet. „Was hamms denn, Schatzerl?" fragt die komische Alte. „Mei Waldl!" „Was is dann mit dem Hunderl? Is er krank?" Mit Tränen in den Augen bejaht die Soubrette. Er frißt halt gar net!" „Ging i halt zum Doktor mit ihm!" „Heut mittag — nach 'n Essen will i!"

Abends kommt der Poldl ins Theater: „Die Vorstellung kann net sein!" ruft er. „Warum net?" fragt der Ferdl. „Die Mein' hat Krämpf!" „Weshalb?" „Der Waldl is tot!"

Am andern Tag nachmittags wird Waldl mit hohen Ehren begraben. Alle Kollegen und Kolleginnen, sogar der Direktor, geben ihm das letzte Geleit. Auch die Kinder der Choristin sind da. In einer Ecke des Gartens wird er beigesetzt, der Waldl. Pepi und Mizzi werfen ihm Blumen aufs Grab und weinen; die Choristin weint auch, die Kolleginnen weinen mit und die Soubrette bekommt noch einen Schreikrampf. Sobald dieser vorbei, sagen die Kollegen und Kolleginnen: „Armes Hunderl! Hat so schön Wartauf gemacht." Und Pepi und Mizzi bekommen heute die Zuckerln allein. Da nimmt Poldl den Ferdl bei Seite und sagt: „Bluatsakra! Hiazt bin i g'stimmt! Hiazt wird g'heirath!" „Wann?" „Glei, wann die Saison aus is!" „Gratuliere," sagte der Ferdl, „i schaff die Mein' ab!" „Wann?" „Glei, wann die Saison aus ist!"

Die Saison ist aus! Gestern Abend hat sich der Vorhang zum letzten Mal gesenkt. Der Ferdl und der Poldl treffen sich auf dem Bahnhof. Auch die Choristin mit ihren Kindern ist da. Aber die Soubrette fehlt. „Wo ist die Dein'!?" fragt der Ferdl den Poldl. „Fort!" sagt der tonlos. „A geh! — wohin?" „Woaß i's? Mit an Leutnant is sie ausg'rückt gestern Abend — dö Sau!" Ferdl ist baff. „Leicht der, der mirs Pech geraten hat?" Poldl zuckt die Lippen: „Und dö Dein'? I denk, Du willst 's abschaffen?" „Geht nimmer!" sagt der Ferdl tonlos. „Weshalb?" „Heut morgen hots mer was anvertraut." „A! Do legst di nieder — von Dir?" „Woas?" fragt der Ferdl dumm. „Diesmal!?" fragt der Poldl zurück. „Meiner Seel! Ich möcht bitten!!" „I gratuliere!"

Rundschau

Das breslauer Theaterjahr

Eine zurückgebliebene Großstadt — so wurde Breslau vor Jahresfrist in einem ungewöhnlich törichten Artikel eines berliner Blattes genannt, der hier mit Recht viel böses Blut machte. Das Blatt, in dessen Redaktion mehrere Breslauer sitzen, leistete sich damals hinterher einige abschwächende Entschuldigungen, brachte aber vor einigen Wochen einen zweiten Artikel aus andrer Feder, der das gleiche Thema mit etwas mehr Höflichkeit und Sachkenntnis variierte. Der Verfasser des ersten Artikels hat sein Pseudonym gut zu wahren verstanden. Eifrige Lokalpatrioten zerbrechen sich noch heute vergeblich die Köpfe über die Frage, wer wohl jenes Pamphlet gegen die alte Oderstadt vom Stapel gelassen haben mag. Der Schreiber des zweiten Artikels setzte seinen Namen darunter, zwar nicht seinen wirklichen, aber doch den Namen, unter welchem dieser — Breslauer seine berliner Volksromane und Volksstücke schreibt. Beide Herren, der Anonymus, wie der Bekenner, haben übrigens Unrecht. Breslau ist keine zurückgebliebene Großstadt, nur eben eine Stadt, die alle ihre Fortschritte ohne die Gunst bequemer Lage, eingesessenen Reichtums, lebhaften Fremdenzuflusses und einer freundwilligen Regierung aus eigener Kraft sich erringen muß. Daher zeigen sich hier und da Lücken in der kulturellen Entwicklung, und gerade diese Lücken erspäht das liebearme Auge des Kritikers, der längst sein Nest verlassen hat und nun die Heimat zur Freude des stolzen Residenzlers ein bischen verhöhnt.

Wer nur das Schlechte sehen und das Gute übersehen will, der kann auch im Theaterleben Breslaus manches Symptom der Zurückgebliebenheit entdecken. Wir besitzen vier Bühnenhäuser, drei alte und ein neues. Die drei alten unterstehen dem Direktionsszepter des Doktors Theodor Löwe; das neue wird von Herrn Georg Rieter geleitet. Beide kamen von Disziplinen, die mit dem Theater wenig Berührungspunkte haben: Herr Doktor Löwe von der Philosophie, Herr Rieter von der Artillerie. Jener beschäftigte sich, ehe er vor siebzehn Jahren mit kühnem Sprung den Direktionssessel des Stadttheaters einnahm, mit Erkenntnistheorie; dieser war noch vor drei Jahren, als ihm ein smarter Theatermann (dessen er sich jetzt durch Prozesse zu entledigen sucht) das im Bau begriffene Schauspielhaus antrug, königlich preußischer Oberleutnant.

Herrn Doktor Löwe gelang es, dem ihm von der Stadt verpachteten Theater im Laufe der Zeit noch zwei Privatbühnen anzugliedern: das Lobetheater und das Thaliatheater. Eine ganze Reihe von Jahren hindurch hat er in Breslau tatsächlich ein Kunst-Monopol ausgeübt, bis endlich, nach langen und schweren finanziellen Geburtswehen, das Schauspielhaus in die Erscheinung trat. Rein äußerlich betrachtet ist der Massenbetrieb des Löweschen Theatertrios mustergültig. Ein riesiges Personal versorgt alle drei Bühnen reichlichst mit Opern-, Operetten- und Schauspielvorstellungen, ohne daß jemals eine empfindliche Stockung einträte. Alles geht wie am Schnürchen. Das zu

Beginn jeder Woche angekündigte Monstre-Repertoire wird prompt bewältigt. Kapellmeister, Regisseure, Mitglieder wetteifern in der Tugend der Pflichterfüllung. Und es spricht für die klugen Dispositionsfähigkeiten des Direktors, daß trotz dieser enormen Quantitäts-Produktion ein gewisses Qualitäts-Niveau fast immer eingehalten werden kann.

Herr Doktor Löwe hat eine ferne Vergangenheit als Dramatiker, Romanzier und Lyriker. Trotzdem widmet er seine beste Kraft seltsamer Weise nicht dem Drama, sondern der Oper, der er von Haus aus ganz fremd gegenübersteht. Nach einer kurzen Dekadenz befindet sie sich jetzt wieder auf stolzer Höhe. Unsre Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten können getrost mit ersten Opernbühnen wetteifern. Im verflossenen Winter hat das Publikum, das im Abonnement nicht ganz drei Mark (!), regulär vier Mark für den Parkettsitz bezahlt, Charpentiers ‚Louise' und Puccinis ‚Bohême' nicht schlechter als in der Opéra comique zu Paris oder im Teatro San Carlo zu Neapel gehört. Unsre Lohengrin- und Tristan-Abende konnten sich gut mit denen von München messen, und ‚Salome' und ‚Elektra' hatten den Vergleich mit den dresdner Aufführungen keineswegs zu scheuen. Außer ‚Elektra' erschienen als Novitäten Goldmarks ‚Wintermärchen' und Blechs ‚Versiegelt' in musterhafter Wiedergabe. Daß freilich auch mittelmäßige oder mißglückte Vorstellungen unterliefen, ist nicht zu leugnen. Aber Aehnliches soll auch bei den bestdotierten Hofopern vorkommen. Die österreichische Operette, die besonders im Lobetheater dominiert, verfügt ebenfalls über ein eigenes, trefflich eingespieltes Ensemble.

Dagegen macht sich die ‚zurückgebliebene Großstadt' im Schauspiel bisweilen deutlich bemerkbar. Das Stadttheater widmet je einen Abend in der Woche dem Stildrama. Im verflossenen Winter stand (wie stets) Schiller mit sechs Werken obenan. Shakespeare durfte sich nur mit dem ‚Kaufmann von Venedig' und dem ‚Sommernachtstraum' präsentieren, ließ aber Sophokles, Goethe, Lessing, Hebbel, Wildenbruch und Ibsen noch hinter sich, die mit je einem Stück zu Worte kamen. Für Grillparzer und Kleist öffnete sich die Szene des Stadttheaters überhaupt nicht, dagegen ließ sie als einzige Novität Ernst Hardts Schillerpreisdrama ‚Tantris der Narr' ein. Diese Aufführungen stützten sich auf eine Reihe tüchtiger Darsteller, denen aber die Führung einer künstlerisch großzügigen Regie gebrach. Die Ausstattung ließ oft die bescheidensten Wünsche unerfüllt. Neuszenierungen leistet sich gelegentlich die Oper; das Schauspiel muß sich mit dem Vorhandenen begnügen.

Drückt im Stadttheater die Oper das Drama an die Wand, so tut ihm im Lobetheater die Operette das Gleiche. Allenfalls konnte sich dort Thomas ‚Moral' eine Zeitlang neben dem Ringelreihen der ‚Dollarprinzessin' behaupten. Allerhand Schwänklein von Blumenthal-Kadelburg, Engel-Horst, Schönthan, Rößler und andern, auch einige französische Importen tauchten auf, um rasch wieder zu entschwinden. Schönherrs ‚Erde' und Hauptmanns ‚Griselda' erging es nicht besser; ein Wiederbelebungsversuch an ‚Hannele' und ‚Elga' schlug fehl. Das Lobetheater, dereinst unter Witte-Wild eine literarisch interessierte Bühne, hat sich unter der jahrelangen Vorherrschaft der Operetten das für ernste Schauspiel-Novitäten empfängliche Publikum entfremdet, und die Direktion tut wenig oder nichts, um das verlorene Terrain wiederzugewinnen.

Eigene Wege geht sie nicht. Allenfalls erwirbt sie dieses oder jenes Stück, das in Berlin ‚Erfolg' gehabt hat, um es schleunigst wieder abzusetzen, wenn es hier nicht einschlagen will. Hundert Repetitionen der ‚Dollarprinzessin' sind eben bequemer und einträglicher.

Das Thaliatheater ist eine Volks- und Vereinsbühne, aber ohne das leidlich konsequent gestaltete Repertoire der berliner Schillertheater. Operette, Tragödie, Schauspiel und Posse wechseln im buntesten Mischmasch. Das ‚Volk' darf sich gelegentlich an Lessing und Grillparzer, viel öfter aber am ‚Rastelbinder', am ‚Schlafwagenkontrolleur', an der ‚Dame von Maxim' und an ‚Charleys Tante' erbauen. Hier feiern auch die Novitäten des Lobetheaters, wenn sie dort abgespielt sind, eine kurze Wiederauferstehung. Die Devise des Thaliatheaters lautet: Erlaubt ist, was gefällt. Und dem harmlosen Publikum dieses Hauses gefällt alles.

Als das Schauspielhaus vor nunmehr drei Jahren seine weiten, eleganten Räume öffnete, hofften wir, daß es, seinem Namen gemäß, dem Schauspiel eine Pflegstätte bieten würde. Aber diese Hoffnung wurde rasch enttäuscht. Auch hier trat die Operette gebietend in den Vordergrund. Das Drama verfügte von Anbeginn nur über schwache Kräfte, deren Unzulänglichkeit sich insbesondere bei gelegentlichen Zufallsversuchen mit den Klassikern deutlich offenbarte. Im verflossenen Winter lebte das Schauspielhaus buchstäblich von der ‚Förster-Christel' allein. Die derbe Posse ‚Gretchen' und der etwas feiner geartete ‚König' machten diesem musikalisch verbrämten, schwarz-gelb patriotischen Rührstück eine bescheidene Konkurrenz. Die übrigen kurzlebigen Improvisationen des dramatischen Schauspielhaus-Programms waren: ‚Iphigenie', ‚Des Meeres und der Liebe Wellen', ‚Othello', ‚Uriel Acosta', ‚Die Macht der Finsternis', ‚Gespenster', Hans l'Arronges ‚Griseldis', ‚Cyprienne', und die Uraufführung der ‚Römischen Komödie' von Hugo Salus — wie man sieht, eine reichlich bunte Schüssel. Die Zukunft des Dramas im Schauspielhause liegt vollends im Dunkel. Die Direktion hat ihren tüchtigen Oberregisseur Landa weggeschickt, desgleichen von ihren wenigen bessern Akteuren die meisten und besten, voran die moderne Charakterspielerin Tetzlaff. Ersatzkräfte wurden nicht präsentiert. Wie es heißt, soll die Operette noch mehr gehegt werden als bisher und dazu der leichte Schwank. Wie die Dinge liegen, mag ich diesen Plan nicht einmal tadeln. Lieber soll man das kleine Genre gut, als das große Drama schlecht spielen.

Nach Schluß der offiziellen Spielzeit besuchten uns noch zwei berliner Bühnen. Das Hebbeltheater kam ins Schauspielhaus, das Deutsche Theater ins Lobetheater. Direktor Robert brachte ein seltsames Repertoire mit: Shaw, Strindberg, Apel, Tschechow, zumeist Stücke, die hier längst bekannt sind. Einen schönen Spielerfolg trug ihm ‚Frau Warrens Gewerbe' ein, mit der köstlichen Bertens, der feinen Mayer (die als frühere ‚Breslauerin' hier besonders beliebt ist), dem liebenswürdigen Otto und dem kräftigen Nissen. Max Reinhardt packte ‚Lysistrata', ‚Revolution in Krähwinkel', ‚Was ihr wollt' und den ‚Grafen von Gleichen' aus. ‚Was ihr wollt' wurde hier, ohne Drehbühne und in dritter Besetzung der ernsten Männerrollen, zur derben Posse degradiert, im ‚Grafen von Gleichen' störte die ärmliche Ausstattung und die kühle Selbstverständlichkeit, mit der an die Stelle der auf dem Zettel stehenden Eiben-

schütz ein Fräulein Weirauch geschoben wurde. Wenn man weiß, welche heimlichen Umbesetzungen das Deutsche Theater den berliner Besuchern späterer Repetitionen seiner Zugstücke zu bieten pflegt, so wird man den der ‚zurückgebliebenen Großstadt‘ gezeigten Verwechslungsscherz Eibenschütz-Weirauch nicht einmal allzu schmerzlich empfinden dürfen.

Erich Freund

Erwachen

Paul Hervieu ist seiner Tendenz nach Moralist vom Schlage des jüngern Dumas; aber einer, der Henry Becque nicht umsonst kennen gelernt hat und sich auch durch den verbesserten Geschmack der Jahrhundertwende auszeichnet. Er bezieht darum seine kategorischen Imperative an die Gesellschaft nicht aus den abgestandenen Reservoirs ethisch infizierter Sentiments: er schöpft aus den seinem ganzen Naturell auch näher liegenden Quellen des gesunden Menschenverstandes. Was seinen Vorgängern sentimentalisch aufgeputzte Sittengesetze bedeuteten, das besorgt bei Hervieu die Nüchternheit einer durch Erfahrung genährten Resignation. Sie ist der Jupiter tonans gegenüber all den phantastischen Rauschprozessen, in die ein pflichtvergessenes, von Ueberkultur entnervtes, an seinen guten Instinkten irre gewordenes Geschlecht nach seiner Meinung sich stürzt, ohne mit seinem individualistischen Forderungen den ewig bleibenden Faktoren der Autorität, der Familie, des Staates, der Allgemeinheit entfliehen zu können. Paul Hervieu ist — in seinem jüngsten Schauspiel wenigstens, das Hedwig Lange mit ihrem Ensemble den Hannoveranern übermittelte — ein Typus von seltener Reinkultur für den Schaffensprozeß des Romanen. Als solcher konstruiert er einen Fall, mit dem er etwas (womöglich Allgemein-Gültiges) zu erweisen hofft. Er bleibt ganz am Anekdotischen, Konstruktiven, dem gewaltsam auf den Zweck zugehobelten Typus hängen und hört dort auf, wo der Germane erst begönne: beim Psychologischen, den besondern Möglichkeiten aus dem Reibungskampf bestimmter Individuen (und möchten es auch nur getüftelte Homunkuli der Schreibtischretorte sein).

Solch ein Prozeß vereinfacht freilich das Exempel: nach anderthalb Jahrzehnten Gattinnentreue und Mutterschaft trägt eine vornehme pariser Dame die Abschiedsempfänglichkeit entschwindender Jugend einem jungen, heißen Manne entgegen. Schwiegermütterliche Vorsicht weiß im Verein mit dem Vater des Jünglings, den ein Balkanthron erwartet, die Gefahr zu bannen. Man sagt auf romantische Weise den Jungen tot. Das Mittelchen, grausam genug beigebracht, schlägt an. Die eben noch des Eros Flamme sich weihen wollte, kriecht reuig unter, opfert sich dem Glück des Lebensgefährten, der Liebeszukunft der Tochter. Ihr zu Liebe legt sie noch am gleichen Abend Ballstaat an, empfängt so den Geliebten, der den Trug zu bannen kam, und weckt auch ihn zu seinen ‚höhern‘ Zwecken. So wills Paul Hervieu. Er spart, unsern Glauben zu kirren, nicht an den Mitteln, so ihm zu Gebote stehen. Durch drei Akte des Geschehens hetzt er uns, läßt uns einen brutal inszenierten Ueberfall auf die ahnungslos sich Schnäbelnden, läßt uns ein bittend Kind, einen wahrhaft guten Menschen von einem beinahe Gehörnten schauen. Sorgt durch einen halb barbarischen Balkanfürsten für den exempelstützenden Gegensatz der Wilden, die die bessern Menschen sind. Müht sich, faucht und schwitzt. Wir bleiben kalt;

warten immer — bis zum Letzten; sind enttäuscht, da man unser nach Seelendeutung forschendes Gewissen mit Romanphrasen abspeisen will; da wir glauben sollen, diese beiden Menschen würden nach solchen Zerstörungen ihres seelischen Organismus nun ruhig weiterleben. Wir wundern uns nur über eines: daß man vor zween Jahren in der Comédie française laut beklatschte, worüber wir sonder Erregung zur Tagesordnung übergeben.

Fritz Ph. Baader

Centa Bré

Als könnte man Feigen sammeln von den Dornen, als käme ein Licht aus dem mundus intelligibilis. Sie hat nichts mit praktischer Erheiterung zu tun. Nichts mit dem Klaren, Eleganten, Französischen. Fast noch weniger mit dem Breiten, Nachlässigen, Süßen unsrer ersten Liebhaberinnen. Ihre Kunst ist vom Leben und seinen Geheimnissen durchdrungen. La princesse lointaine einer sanftmütigen Bühne. Das Land, dem dieses Mädchen aus der Fremde (wenn man so sagen darf) entstammt, ist immerhin eine Synthese aus Apfelsinia und etwa München; aber doch ein Stück Romantik. Etwas von einer Zigeunerin und vom Modell ist vorhanden; zahmere (oder gezähmte?) Romantik. Etwas vom reifenden Kind. Und von der reifgewordenen, unbefriedigten Jungfrau. Man erliegt der Versuchung ein bißchen melancholisch, aber ohne Sentimentalität. „Ich will dich"—so. Aber nicht (wie's die Vielzuvielen machen): „Ich kann noch sehr jung fühlen. Und willst du, ists gut; willst du nicht, good bye." Sondern wie ein Mädchen, kaum neunhundertwochig, dem es ein Erlebnis ist. In dieser Atmosphäre liegt keine Herausforderung; die rätselhafte Kraft erscheint vielmehr unlustig, nicht frivol — man hat (oberflächlich) zerrüttete Nerven, ist wie kopflos, entzückt und betrübt. Centa Bré ist in seelischen, saftigen Ausdruck gekleidet, der fast immer wie Neuschöpfung anmutet und primitiv wirkt. Mondscheinromanzen — nicht von der idiotischen Sorte — erwachen: innig, still und farbig. Aber das Gemüt ist doch mit einem derben Tropfen getränkt, den man nicht unbedingt für bajuvarisch erklären muß. Auch fehlt wahrscheinlich das Gefallen an schrecklichen Dingen, die geheimnisvolle Heiterkeit, der mystische Zynismus der Großen. Aber ihrer Stimme ist ein Seltsames eigen—ich möchte sagen: vibrierende, brandende Bedeutsamkeit. Und das Auftreten dieser Mignon mit dem entzückten, lebhaften, lebendigen Gesicht wirkt wie Erlösung, wie Auferstehung von Leiden und Leidenschaft, von ungefähr wie Illusion und Tiefe. Ich kann um das Wort nicht herumkommen: eine ‚dunkelholde' Art, Kunst der Kunstlosigkeit. Zuweilen hebts auf ganz schablonenmäßige Weise an. Ich denke mit Gustav Falke: „im Gleichtakt zwischen Wunsch und Pflicht". Dann berührt es mich wie leises, unhörbares Stöhnen; die biegsame (obzwar äußerlich modulationsarme) Stimme schmeichelt, stiehlt sich ein, der schmelzende Ton von einem unbekannten, schlank gefertigten Instrument; und die herbe Plastizität des koboldischen Phänomens beginnt zu glänzen. Das ist sehr deutsch, wie das Phänomen spielt, und zugleich sehr europäisch. Damit ist nicht gesagt, daß Centa Bré stets siegt. Aber sie erlebt ihre Rollen. Oft gar nicht erlebenswerte, leere Rollen. Dann kommt sie sich wohl selbst zweideutig vor: la princesse lointaine des pinguinischen Leib-

theaters. Während das Leben entschwindet und Dschinnistan nicht minder.

Arthur Sakheim

Sâwitri

Hermann Gura hat bisher mehr geleistet, als man von einer Sommeroper gemeinhin verlangen kann, und wenn nicht alle Zeichen trügen, dürfen wir in ihm den kühnen Wager begrüßen, der den Berlinern ihre regelmäßigen sommerlichen ‚Festspiele‘ bescheren wird, auf daß Preußen nicht mehr hinter Bayern zurückstehe. Der Anfang wäre gemacht; und er war nicht schlecht. Mit dem Erfolg wird mehr Sicherheit kommen, werden die Provinzialismen schwinden, und die Gesamtleistung wird allmählich eine so respektable Höhe erreichen, wie schon jetzt viele Einzelleistungen.

Zu den Zielen und Aufgaben einer solchen Sommeroper gehört es nicht, ein anspruchsvolles internationales Publikum mit Experimenten zu behelligen, deren Ausgang nicht zweifelhaft sein kann. Denkt man an Hermann Zumpes ‚Sâwitri‘, so möchte man Herrn Gura mit dem Komthur zurufen: „Verwegner! Gönne Ruhe den Entschlafnen!“ und ihm damit recht sehr ans Herz legen, Pietät und Liebe bei seinem verdienstlichen Unternehmen besser aus dem Spiel zu lassen und getrost bei Werken zu bleiben, die ihre Lebenskraft bewiesen haben.

Des hochverehrten münchner Generalmusikdirektors nachgelassene Oper hat nun wieder bewiesen, was keines Beweises mehr bedurfte: daß einer ein Menschenalter hindurch mit Meisterwerken in engste Berührung kommen kann, ohne davon für sein eigenes Schaffen viel mehr als Aeußerlichkeiten zu profitieren, und daß ein deutscher Opernkapellmeister eigentlich keine Ahnung vom Theater zu haben braucht. Theaterblut ist ein besonderer Saft, und gar ein Musiker, der für die Opernbühne schreibt und ihren Forderungen nicht ganz ahnungslos gegenübersteht, kommt nur alle hundert Jahre auf unsre Erde.

Aus technischer Fertigkeit, gedanklicher Impotenz und der ehrlichen Begeisterung für das Wahre, Schöne und Gute ist die Spezies der Kapellmeister-Oper entstanden, die vornehmlich in Deutschland grassiert, und für die ‚Sâwitri‘ ein neues Musterbeispiel ist. Was alles an Können und Wollen in Hermann Zumpe steckte, das hat er mit Liebe an diese Oper gewendet. Das Schmerzliche ist die Diskrepanz zwischen dem Wollen und dem Können, die er nicht zu überbrücken vermochte. So ist ein oft ungleiches, aber nie bedeutendes Opus entstanden, in dem es bei allen Bemühungen um Eigentümlichkeit, bei aller Furcht vor Gemeinplätzen und Reminiszenzen, keine Geradheit, keine ausgesprochene Physiognomie gibt.

Alle traditionellen Opernscheußlichkeiten hat der Graf Spork, der es mit seinen Texten auf die Jungdeutschen abgesehen hat (der begabte Schillings verdankt ihm seine Reinfälle), auf dies unschuldige Buch gehäuft. Es ist ihm gelungen, das Opernbuch überhaupt zur Fabrikware, die nach Wunsch und Schema angefertigt wird, zu degradieren und insbesondere aus der rührenden Geschichte von Sâwitri und Sâwitar eine schreckliche Meyerbeeriade zu machen. Eigenes gibt es hier nicht; keine Situation ist frei erfunden: von Orpheus bis zu Tristan und Parsifal spukt die ganze Opernliteratur darin herum. Dazu ist die Sprache von so unverdaulichem Kauderwelsch, daß der Hörer zufrieden sein kann, wenn er von dem Text dieser Dichtung nichts versteht.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Annahmen

* * *: Der Spiegel ihrer Exzellenz, Vieraktige Komödie. Wien, Bürgertheater.

Achamme und Armory: Klosterglocken, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

Armont-Nancy: Der Wächter wacht, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

Dora Duncker: Nelly, Lustspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Maurice Gerauld: Lucette, Schauspiel. Wien, Bürgertheater.

Richard Kael: Burschen heraus! Schauspiel. Wien, Bürgertheater.

André Mouezy-Eon, André Sylvane und Robert Francheville: Das Kind meiner Schwester, Lustspiel. Berlin, Trianontheater.

Hans Müller: Hargudel am Bach oder Die Liga der Persönlichkeiten, Vieraktiges Lustspiel. Wien, Burgtheater.

Dario Nicodémi: Le Refuge, Drama. Berlin, Neues Theater.

Robert Nonnenbruch: Soldatenspiel, Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

Otto und Anatole Rembe: Der Liebestempel, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Leo Walther Stein: Die Scheidungsreise, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

André Sylvane und Fabrice Carré: Pariser Witwe, Dreiaktige Komödie. Berlin, Trianontheater.

Paul Wertheimer: Der Mentor, Einaktige Komödie. Wien, Bürgertheater.

Ernst von Wildenbruch: Der deutsche König, Drama. Dresden, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

21. 6. Paul Harms: Eroberer, Vieraktiger Schwank. Liegnitz, Sommertheater.

28. 6. Fritz Friedmann-Frederich: Sein Sündenregister, Dreiaktiger Schwank. Wien, Bürgertheater.

30. 6. Gustav Werner Peters: Dummes Ding, Einakter. Leipzig, Sommertheater.

1. 7. A. Lepruche und F. Ribaux: Der Hoteldieb, Dreiaktiger Schwank. Berlin. Sommerspielzeit des Neuen Theaters.

Rudolf Presber: Der Jünger, Einaktiges Drama. München, Volkstheater.

Richard Wolff: Aus Mangel an Beweisen, Schauspiel. Bad Liebenstein, Kurtheater.

2) von übersetzten Dramen

Frank Freund (aus dem Englischen des George Paston): Kleider machen — Frauen, Dreiaktiges Lustspiel. Friedrichroda, Kurtheater.

Maurice Hennequin und Felix Duquesnel: König Immergrün, Vieraktiges Lustspiel. Breslau, Schauspielhaus.

3) in fremden Sprachen

G. Calderon: Der Brunnen, Dreiaktiges Lustspiel. London, Stage Society.

Guelfo Civinini: Herr Dabbena, Einakter. Mailand, Teatro lirico.

J. B. Fragan: Die Erde, Vieraktiges Schauspiel. London, Kingsway Theatre.

Arthur Law: Das blaue Fräulein Dearing, Dreiaktiges satirisches Lustspiel. London, Terrys Theatre.

Neue Bücher

Reinhard Buchwald: Joachim Greff, Untersuchungen über die Anfänge des Renaissancedramas in Sachsen. Leipzig, R. Voigtländer. 89 S. Mk. 3,60.

Wilhelm Creizenach: Geschichte des neuern Dramas. IV. Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares.

Erster Teil. Halle, Max Niemeyer. 702 S. Mk. 16.—

Max Preitz: Gottfried Kellers dramatische Bestrebungen. Marburg. N. G. Elwert.

Kurt Schuder: Friedrich Hebbel, Denker, Dichter, Mensch. Leipzig, Otto Weber. 68 S. Mk. 1.—

Dramen

Theodor Curti: Das Fest des Empedokles, Dramatisches Gedicht. Zürich, Rascher & Co. 62 S.

Richard A. Edon: Aus der Tiefe, Tragödie. Wien, Paul Knepler. 158 S. Mk. 2,50.

Zeitschriftenschau

Kurt Aram: Vor und hinter den Kulissen berliner Theater. März III, 13.

A. von Ende: Ein amerikanischer Dramatiker (Richard Hovey). Literarisches Echo XI, 19.

Paul Gernsdorf: Der Provinzspielleiter. Theatercourier 810.

Max Grube: Aus dem Tierleben des Theaters. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIII, 11.

Gerhard Heine: Shakespeare. Christliche Welt XXIII, 24.

Fritz Jacobsohn: Wagner und seine Künstler. Der neue Weg XXXVIII, 26.

B. von Kospoth: Das Einkommen der Schauspieler Molières. Der neue Weg XXXVIII, 26.

Berthold Litzmann: Der Widerspenstigen Zähmung. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIII, 11.

Leopold Schmidt: Parsifal. Nord und Süd XXXIII, 7.

A. Schröer: Die deutsche Shakespeare-Uebersetzung. Grenzboten LXVIII, 21, 22.

Ernst Schur: Zum Bühnenproblem der Gegenwart. Neue Revue III, 26.

Hans Steger: Stabile oder Dreh-Bühne. Deutsche Bühne I, 9.

Engagements

Berlin (Schauspielhaus): Günther Bobrik 1912/17.

(Trianontheater): Tilly Hesse 1910/13.

Danzig (Stadttheater): Oswald Brückner.

Dresden (Hoftheater): Ida Bardou-Müller 1910/15.

(Residenztheater): Ferdinand Staeding.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Josef Coenen 1909/13.

Erfurt (Stadttheater): Otto Brodowski 1909/11.

Essen (Stadttheater): Günther Bobrik 1910/12

Frankfurt am Main (Intimes Theater): Fanny Dressel 1909/10.

Hanau (Stadttheater): M. Haußig 1909/10.

Memel (Stadttheater): Hans Freundt 1909/10.

Regensburg (Stadttheater): Jacques Wald 1909/10.

Stralsund (Städtisches Schauspielhaus): Fritz Fiedler 1909/10.

Thorn: (Stadttheater): Heinz Arensen 1910/11, Bruno Tousin 1909/10.

Wien (Neue wiener Bühne): Hansi Schopf.

Todesfälle

Arthur Fitger in Bremen. Geboren am 4. Oktober 1840 in Delmenhorst. Dramatiker.

Nachrichten

Das Theater in der Köpenickerstraße, das in der vorigen Saison Gastspieltheater hieß, wird zum Herbst von dem bisherigen Direktor des pilsener Stadttheaters, Hans Kottow, übernommen und soll ein vornehmes Familientheater werden.

Paul Linsemann, der bereits als neuer Direktor des Irving-Place-Theaters in New York genannt wurde, ist im letzten Augenblick zurückgetreten. Die Herren Carl Wilhelm und Theodor Burgarth werden die Direktion übernehmen.

Zum Direktor des Stadttheaters in Thorn wurde von 1910 ab der badische Hofschauspieler Hugo Haßkerl gewählt.

Die Nummern 30 und 31 erscheinen als Doppelnummer am 29. Juli.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 30/31
29. Juli 1909

Das Konzert / von Hermann Bahr

‚Das Konzert‘ ist Bahrs neues, dreiaktiges Lustspiel, das vom Lessingtheater aufgeführt und vom Verlag Erich Reiß als Buch herausgegeben werden wird, und von dem hier die Schlußszene des ersten Aktes folgt. Zu ihrem Verständnis braucht man nichts weiter zu wissen, als daß der gefeierte und umschwärmte Pianist Gustav Heink ab und zu eine seiner Schülerinnen erhört, bis einmal eine besonders eifersüchtige Schülerin durch ein Telegramm den Mann der bevorzugten Delfine Jura benachrichtigt, der nun zu der Frau des Pianisten kommt, um sich mit ihr über den bevorstehenden Doppelehebruch zu unterhalten.

Salon bei Heink. In der linken Wand Türe zum Zimmer der Frau Marie, in der Mitte Türe zum Musikzimmer, in der rechten Wand Türe zum Vorzimmer. Bilder Gustav Heinks, eine Büste Gustav Heinks. Links Tisch mit Stühlen. An der Türe rechts ein Kamin, weiter nach vorn ein Wandsofa, vor diesem ein rundes Tischchen mit Stühlen. Ueberall Blumen in hohen schmalen Gläsern. Alles ist hell, behaglich und reich, von einer angenehmen ungesuchten Eleganz.

Marie Heink ist zweiunddreißig Jahre, blond, klein, sehr zierlich. Ihr Gesicht ist viel zu gescheit, um schön zu sein. Ihr ganzes Wesen hat eine große Ruhe, der man nicht trauen darf. Sie ist ganz unauffällig gekleidet, fast kokett einfach.

Doktor Jura ist fünfundzwanzig Jahre, klein, schmächtig, anscheinend schwächlich. Seine ganze Kraft scheint in den Kopf gedrängt, der im Verhältnis zu groß wirkt; kurze, glatte, blonde Haare; die Stirne sehr stark; große, sehr helle, sehr lustige blaue Augen, die, wenn er im Sprechen oder beim Zuhören lebhaft wird, fast herauszuhängen scheinen, mit einem fast glotzenden Ausdruck. Er hält sich schief und hat die Gewohnheit, die Ellbogen an den Leib gepreßt zu halten und nur mit den Unterarmen zu agieren, wodurch er bisweilen einer Marionette nicht unähnlich ist. Im Gespräch drängt er sich gern ganz an den Partner heran und hat das Bedürfnis, ihn bei der Hand zu nehmen oder an einem seiner Knöpfe zu drehen oder einen Faden aus seinem Rock zu zupfen. Er ist sehr zutunlich, schmiegt sich an und hat etwas Bittendes, Schmeichelndes in seiner

ganzen Art, die dabei doch immer zu verstehen gibt, daß er sich im Grund über alle Welt lustig macht, gar keinen Respekt hat und gewohnt ist, sich alles erlauben zu können. Er hat allerhand seltsame Manieren, wie er denn keinen Augenblick ruhig steht, sondern immer von einem Fuß auf den andern tanzt und, wenn er ungeduldig wird, was sein gewöhnlicher Zustand ist, mit beiden Füßen scharrt; dies gibt seinem ganzen Wesen etwas Springendes und Flackerndes: er ist wie ein Licht in der Hand eines Betrunkenen. Er trägt sich so salopp, daß man ihn auf den ersten Blick für ärmlich gekleidet hält und allmählich erst mit Verwunderung entdeckt, wie teuer, wenn auch freilich ganz unmodisch, er angezogen ist; nur flattern seine Kleider wie an einer Stange. Sieht er zuerst fast einem vazierenden Schauspieler gleich, so möchte man ihn dann eher für einen halten, der sich in einer lächerlichen Verkleidung gefüllt: er trägt einen verdrückten, hellgrauen italienischen Schlapphut, ein weiches blaues Hemd mit einer schlecht geknüpften weißen Krawatte, einen sehr weiten Anzug aus derber Rohseide mit sehr vielen, sehr großen Taschen, in denen Zeitungen, Bücher und eine Menge Bleistifte stecken, blaue Strümpfe und gelbe Sandalen. Tritt durch die Türe rechts rasch ein, ins Zimmer fallend, sieht Marie neugierig an, lacht, nickt ihr lachend zu und wartet, was sie sagen wird.

Marie (sieht ihn lächelnd an, durch seinen Anblick gleich ganz beruhigt, und sagt dann, um nur etwas zu sagen, halb fragend): Herr Doktor Jura?

Jura (lachend): Kennen Sie mich noch? Wir haben uns ja manchmal in Gesellschaft gesehen, aus der Ferne. (Lachend, halb entschuldigend) Meine Frau schleppt mich überall herum!

Marie (indem sie zu dem Wandsofa geht und sich setzt): Ja, ich habe das Vergnügen. (Ladet ihn ein, sich zu setzen) Bitte.

Jura (ihr mit dem Finger drohend): Das werden wir ja erst sehen, ob es ein Vergnügen ist. (Durchs Zimmer sehend, die Blumen erblickend, ernst) Das sollten Sie aber nicht tun! Haben Sie keinen Garten?

Marie (überrascht): O ja. Warum?

Jura: Dann lassen Sie doch die Blumen im Garten. Blumen gehören in den Garten.

Marie: Sie sind so schön — das ganze Zimmer wird davon hell.

Jura (ernst, sachlich): Wenn einer Ihnen den Kopf abschneiden möchte — Sie sind auch schön! Blumen abzuschneiden ist gemein, weil es ihnen weh tut. Und ist Ihnen das nicht ungemütlich, unter Leichen zu sitzen? (Nimmt die Vase vom Tischchen und stellt sie auf den Tisch links weg) Schrecklich, daß die Menschen die einfachsten Dinge nicht einsehen! Wenn die Menschen sich untereinander weh tun, meinetwegen, das hat noch wenigstens einen Sinn; denn es belebt. Aber den armen Blumen, die sich nicht einmal wehren können! (Kommt zum Tischchen zurück und sieht Marie lächelnd an, mit einem schmeichelnden Blick) Sind Sie beleidigt? Aber nein!

Marie (lächelnd): Nein.

Jura (herzlich): Nicht wahr? Mit mir darf man nie beleidigt sein. Denn ich meine es nicht so. (Setzt sich) Und Sie sind ja ganz gescheit!

Marie (lustig): Glauben Sie?

Jura (sieht ihr fest ins Gesicht): Sieht man doch! Nämlich nicht mit dem Kopf gescheit, das nutzt doch auch nichts. Sondern man muß wie ein Hund gescheit sein, mit der Nase.

Marie (greift unwillkürlich an ihre Nase): Mit der Nase?

Jura (ernst): Beim Menschen ist es eine innere Nase, gewissermaßen. Deswegen sind Sie mir gleich aufgefallen.

Marie: Sie haben aber nie mit mir geredet!

Jura: In Gesellschaft kann man doch nicht reden. Gott bewahre! Wenn mir deshalb einmal in Gesellschaft etwas Besseres unterkommt, denke ich mir: Nein, nur acht geben, daß du den oder die nicht kennen lernst, denn du verdirbst dir sie nur! Weil nämlich, wenn ein dummer Mensch was Dummes sagt — das geht ja noch! Wenn aber ein gescheiter Mensch was Dummes sagt, das ist gräßlich! In Gesellschaft sagt aber auch der gescheiteste Mensch nur Dummes, weil er muß, sonst wird er unbeliebt, weil er so schon verdächtig ist.

Marie: Auch Sie?

Jura (vergnügt): Nein, ich darf. Ich darf schon gescheit sein, mir erlauben sie's. Weil ich die Spezialität habe, für verrückt zu gelten.

Marie (etwas hochmütig): Und das macht Ihnen Spaß?

Jura (ernst): Nein.

Marie: Sonst gingen Sie ja doch nicht in Gesellschaft!

Jura (stockernst): Ich gehe ja nicht. Meine Frau bringt mich mit (Blickt auf und lacht)

Marie (lächelnd): So ist das bei Ihnen?

Jura (nickt): Umgekehrt wie bei Ihnen. Der gescheitere Teil ist immer das Opfer.

Marie (unangenehm berührt): Sie kennen doch meinen Mann kaum.

Jura: Ich habe ihn gesehen.

Marie (gereizt): Finden Sie es sehr taktvoll —?

Jura (vergnügt): Sie werden noch staunen, wie taktlos ich bin! (Ernst) Aus lauter Takt kommen die Menschen nie zusammen. Statt einander offen zu sagen: Ich bin so und so, das mag ich und das mag ich nicht, dafür darfst auch du so und so sein, das mögen und das nicht, bis daher geht mein Gebiet, bis daher deins, und jetzt wollen wir gute Nachbarn sein! So ist es, meine liebe Frau! Man kann mit einem Hund auskommen, und man kann mit einer Katz auskommen, aber wissen muß man, obs ein Hund oder eine Katz ist. Das aber verhindert der sogenannte Takt. Klarheit tut uns not, Klarheit ist das einzige; dann geht alles. Und Klarheit gibts bloß unter taktlosen Menschen.

Marie: Sie hören sich gern reden.

Jura: Sehr gern. Denn es ist ein Vergnügen, einem Menschen zuzuhören, der sich klar ist.

Marie: Es ist sehr lieb von Ihnen, auch mir dieses Vergnügen zu machen.

Jura: Deswegen bin ich aber eigentlich gar nicht da.

Marie: Ich dachte!

Jura (lachend): Nein, so menschenfreundlich bin ich gar nicht. (Sieht sie an) Sie sind wohl schon schrecklich neugierig, was ich eigentlich will? Es ist auch komisch. (In einem andern Ton; naiv) Sie haben gewiß schon viel von mir gehört? (Plötzlich erschrocken, da Marie ihn lächelnd ansieht) Was sehen Sie mich denn an? Hab' ich denn —? (Greift nach seiner Krawatte) Nein, ich habe ja meine Krawatte sogar! Ich vergesse so leicht meine Krawatte, und dann sehen mich die Damen immer an. Aber ich habe sie ja, was wollen Sie denn? (Sieht sie lachend an) Ein so angenehm gescheites Gesicht haben Sie! Ich habe mich sicher in Ihnen nicht getäuscht. Nun?

Marie: (seinen fragenden Ton übernehmend): Nun?

Jura: Ach ja, Sie haben recht, an mir ist es. Kennen Sie meine Frau?

Marie (kühl): Wir sind uns begegnet.

Jura: Genieren Sie sich nicht!

Marie: Ich habe gar kein Urteil über sie.

Jura: Sie genieren sich!

Marie: Sie ist eine Schülerin meines Mannes.

Jura: Aber sonst haben Sie nichts gegen sie?

Marie: Warum?

Jura: Ich habe nämlich auch sonst noch manches gegen Ihren Mann.

Marie (seinen Ton ablehnend): Ich habe meinen Mann sehr gern.

Jura: Ich habe meine Frau sehr gern.

Marie: Dann sind wir ja einig.

Jura: Bis auf eins. Es ist ein großer Unterschied. Meine Frau betrügt mich nämlich. Denken Sie sich! Ganz gewiß.

Marie: Und um mir das zu sagen —?

Jura (nickt): Ja. Darum bin ich da. Sie haben doch ein bißchen Zeit? Und es interessiert Sie ja gewiß. Das interessiert eine Frau doch immer.

Marie: Es ist ja sehr ehrenvoll für mich, daß Sie sich gerade bei mir Rat holen wollen, aber ich weiß doch nicht —

Jura: Rat? Nein. Aber nein! Ich bin mir nur jetzt nicht klar, was ich eigentlich tun soll. Ich muß nachdenken.

Marie: Und da denken Sie bei mir nach?

Jura (nickt): Denn zum ordentlichen Nachdenken gehört, daß man laut nachdenkt. Ich brauche das. Wenn ich mich nicht auskenne, frage

ich einen, aber nicht, um aus seiner Antwort etwas zu erfahren, sondern bei der Gelegenheit fällt es mir dann selbst ein. Versuchen Sie es nur einmal, Sie werden sehen! Und am besten mit einem, der einen gar nichts angeht, und den man gar nichts angeht, so daß sich alles rein sachlich abspielt. Also wie Sie in diesem Falle! Deshalb! Und es ist ja so wenig, was ich von Ihnen verlange. Nicht? Sie haben doch ein bißchen Zeit?

Marie (langsam): Gern. Sie haben sicher recht. Denn ich glaube, wir haben etwas Aehnliches im Ton, Sie und ich. Daher werden wir uns leicht verstehen. (Sie messen einander, einen Moment lang) Auch gefällt es mir, wenn sich jemand, ohne viel Geschichten zu machen, ganz aufrichtig stellt.

Jura (horcht bei ihrem letzten Wort auf und sieht sie forschend an, ungewiß, ob er sie richtig verstanden habe, und wieviel sie denn eigentlich schon wisse; plötzlich, in einem ganz andern Ton, nebenbei): Sie haben einen guten Hals. Ich meine: gut gebaut. Sie sollten ihn nicht so zusperren. (Mit der Hand an seinem Hemdkragen) Machen Sie das doch auf! Wenn der Mensch sich schon bekleidet, so doch wenigstens nicht mehr, als unbedingt nötig ist. Sie werden sehen, man kommt noch ganz davon ab.

Marie: Ich muß nicht alle neuen Dummheiten mitmachen.

Jura: Das sollten Sie! Das soll man immer. Denn man hat keine Wahl, als die neuen Dummheiten mitzumachen oder die alten. Die neuen sind wenigstens eine Abwechslung. (Gnädig) Aber wie Sie wollen.

Marie: Wenn Sie nicht darauf bestehen!

Jura (trocken): Manchmal klingt es, als ob Sie sich über mich lustig machten. Aber ich habe nichts dagegen.

Marie: Nein?

Jura: Man muß es nur wissen. Und Sie werden erlauben, daß ich dagegen ernst bleibe, weil das meinem Wesen gemäß ist.

Marie: Ich bitte darum. (Sie messen sich wieder, einen Moment lang)

Jura: Schön. — Ich habe Ihnen bereits mitgeteilt, daß mich meine Frau betrügt, wie man das ja zu nennen pflegt, wenn ein Mann bemerkt, daß seine Frau beginnt, einen andern lieber zu haben. Dies ist sicher bei meiner schon seit einiger Zeit der Fall. Wie weit sie die Konsequenzen gezogen hat, weiß ich nicht. Es scheint aber. Ich habe wenigstens eben jetzt ein Telegramm bekommen, von einem unbekannten Spender, sie sei fort, mit jenem Mann, den sie die Neigung hat, lieber zu haben als mich. Tatsächlich ist sie heute fort. Nach ihrer Versicherung: um eine Tante zu besuchen, die sie, darüber kann kein Zweifel bestehen, auch wirklich hat. Der freundliche Telegraphist gibt mir nun mit einer sehr dankenswerten Genauigkeit an, wo sie zu finden sei. Es wäre gar nicht so weit, die Gegend wird sehr gerühmt, und das Wetter ist schön. Ich aber bin mir noch einigermaßen unklar, trotzdem, ob ich den Ausflug unternehmen

soll oder nicht. Und die Hauptsache scheint mir, wie Sie schon bemerkt haben werden, in allen Fällen zu sein, daß sich der Mensch zunächst klarmache, was er denn eigentlich will. Nicht wahr? Gerade das aber weiß ich jetzt gar nicht.

Marie (merklich ungeduldig): Haben Sie das Telegramm mit?

Jura (gar nicht verlegen, ganz unbefangen; rasch): Ja. Hier! (Greift in eine Tasche, dann in eine andre, in eine dritte, kramt Notizhefte, einen Pack Zeitungen und mehrere Bücher aus, legt sie auf das Tischchen und sagt, auf eins der Bücher zeigend, in einem sachlich referierenden Ton) Da hat jetzt einer ein ganz merkwürdiges Buch geschrieben. Nämlich, daß sich das Leben des Menschen in regelmäßigen Wellen bewegt, guten und bösen Wellen. Oder, daß es in unserm Leben sozusagen Serien gibt, wie bei der Roulette die schwarzen und die roten Serien. Er bemerkt zum Beispiel — (blättert in dem Buch, die Stelle suchend) warten Sie, wo ist das nur?

Marie (halb ärgerlich, halb ungeduldig): Gehört das unbedingt dazu?

Jura (tut, als ob er zerstreut gewesen wäre und nur vergessen hätte; indem er das Buch zuklappt und fortfährt, suchend seine Taschen auszuräumen): Ach so! Nein, eigentlich nicht! Ganz eigentlich aber doch! Weil schließlich im Leben alles dazu gehört, nämlich alles zu allem, und wenn wir erfahren, daß sich in der Astronomie etwas anders verhält, als wir bisher meinten, so muß dadurch auch unser ganzes übriges Leben dann anders werden, nach und nach, und das Elend ist nur, daß sich die Menschen dazu so schwer entschließen können! Also zum Beispiel, wenn der Mann recht hat mit seinen Serien, und es stellt sich heraus, daß ich gerade jetzt in einer schwarzen Serie bin, in der tragischen, nicht wahr, was soll ich denn dann erst —? (Hat seine Taschen ausgeräumt, hält ein und sagt achselzuckend) Ich muß das Telegramm liegen gelassen haben.

Marie: Da wird sich Ihr Dienstmädchen freuen.

Jura (trocken): Die hat das doch sicher nicht erst nötig!

Marie: Sie scheinen also zu glauben, daß das Telegramm die Wahrheit sagt?

Jura: Sicher! — Ich war auch gar nicht überrascht. Denn ich habe meiner Frau an ihrem Gesicht die Tante angesehen.

Marie: Und Sie haben nicht versucht, sie zu hindern?

Jura (verwundert aufblickend, sie mit seinen großen Augen anglotzend; plötzlich sehr ernst und in einem merkwürdigen Ton): Hindern? Einen Menschen hindern, der ins Glück will? Oder was er halt für sein Glück hält! Nein, das möchte ich nie! (Wieder in einem andern Ton, trocken) Es nutzt auch nichts. (Wieder in dem frühern ernsten und festen Ton) Nein, wenn sie glaubt, daß es ihr Glück sei! Und die Frage ist nur, ob es ihr Glück ist.

Marie: Und Sie?

Jura (verwundert, weil er nicht versteht, was sie meint): Ich?

Marie: Ja.

Jura: Wieso denn ich?

Marie: Es kommt doch auch auf Sie an.

Jura: O nein. Wenn es wirklich ihr Glück ist, hat sie recht. Das ist sogar wahrscheinlich das einzige Recht, das dem Menschen gar niemand durch nichts auf der Welt bestreiten kann.

Marie: Sie lieben Ihre Frau nicht. Denn sonst —

Jura (schnell, fast heftig): Denn sonst, meinen Sie, müßte ich alles aufbieten, sie unglücklich zu machen. Meinen Sie?

Marie (betroffen): Oder Sie lieben sie mit einer fast übermenschlichen Liebe.

Jura (ärgerlich heftig): Ich bin ein ganz gewöhnlicher Mensch, gar nicht ‚über', das muß ich mir ausbitten! Und übrigens weiß ich wirklich nicht, ob ich meine Frau liebe, weil ich überhaupt nicht weiß, ob ich einen Menschen lieben kann, weil ich lieber alle Menschen liebe, oder wenigstens mehrere!

Marie: Das ist mir zu hoch.

Jura (ärgerlich aufspringend, mit den Händen agierend): Wie etwas ganz einfach und selbstverständlich ist, ist es den Leuten zu hoch! (Indem er in seinem Aerger zum Tische links geht) Nur das Verstiegene finden sie natürlich. (Auf eine Vase mit Tulpen zeigend) Lieben Sie Tulpen?

Marie (neugierig, was er eigentlich meinen mag): Ja.

Jura: Sehr?

Marie: Sehr.

Jura (auf eine Vase mit Veilchen zeigend): Lieben Sie Veilchen?

Marie: Ja.

Jura: Auch sehr?

Marie (lustig): Auch sehr.

Jura: Und es fällt Ihnen nicht ein, zu sagen: Halt, das geht nicht die Veilchen darf ich ja nicht lieben, weil ich ja schon die Tulpen liebe! (Indem er an das Tischchen zurückkommt; schreiend) Oder fällt Ihnen das ein?

Marie (lachend): Nein.

Jura: Nein! (Mit den Händen agierend) Also, also, also! Was ist das für eine Zumutung, daß ich mein ganzes großes schönes Gefühl in einen einzigen Menschen vergraben soll? Aber das ist ja nur wieder unser alter, verrotteter, sinnloser Eigentumsbegriff, von Sachen noch auf Menschen übertragen, wo er ganz unerträglich wird! Das Natürliche wäre, alle Menschen zu lieben! Weil aber alles Natürliche eine Sünde ist, soll der Mensch gezwungen sein, einen einzigen zu lieben!

Marie: Aber dann hat Ihre Frau ja recht, wenn sie — wenn sie sich zur Tulpe noch ein Veilchen sucht.

Jura (rasch): Ja, wenns das wäre! Aber nein! Tut sie ja nicht! Sie kennen meine Frau nicht! Die steht noch ganz auf dem Entweder — Oder.

Marie: Haben Sie ihr das noch nicht beigebracht?

Jura: Ja, sehen Sie, das ist mein Fehler: ich habe einen solchen Respekt vor der innern Freiheit meines Mitmenschen, daß ich ihn selbst in seiner Dummheit nicht stören mag. (Da Marie lacht) Nein, ganz im Ernst, das ist mein größter Fehler. Deshalb glaubt ja meine Frau auch, ich kümmere mich nicht um sie und fühlt sich vernachlässigt von mir. Ich aber, weil ich es selbst als eine Behelligung empfinde, wenn sich jemand um mich kümmert, um mein Inneres nämlich, und weil ich meine, daß das jeder mit sich allein abmachen muß, habe mir gedacht, es ist besser, sie zu lassen, bis sie sich schon selbst in ihrer Entwicklung zurechtfinden wird. Ich sehe jetzt ein, daß das vielleicht falsch war. Mit der Zeit sieht man alles ein, aber zu spät. Denn so ist sie sich allmählich ganz verlassen vorgekommen. Und da — natürlich! (Heftig) Drum sag' ich ja, daß das ein Unsinn ist, mit dem berühmten Takt! Man soll einen Menschen nur ganz fest anpacken, um ihn auf den rechten Weg zu bringen. Und besonders die Frauen scheinen sich das zu wünschen. Nicht?

Marie: Da werden Sie sie jetzt also fest anpacken?

Jura: Weiß ich eben nicht! Denn vielleicht ist es jetzt schon zu spät. Jetzt ist sie schon einmal drüben, bei dem andern. Und alles ging' ja noch, wenn ich nur wüßte, wie der eigentlich ist! (Indem er zu ihr kommt und sich neben sie auf das Wandsofa setzt) Denn sehen Sie, sie, die ja, wie gesagt, noch ganz auf dem Entweder — Oder steht, gar nicht Veilchen und Tulpen, sie bildet sich jetzt doch sicher wieder ein, daß es die ganz große Liebe ist. Bildet er sich nun das auch ein, no, dann wäre ja alles gut.

Marie (verwundert): Und Sie?

Jura (lachend; aber naiv, nicht zynisch): Ich werd' doch auch schon noch wieder eine finden! (Plötzlich ärgerlich, fast verzweifelt) Ja, Sie verstehen mich nicht! Das wollen die Leute nicht verstehen! Ich bin einmal nicht so! Ich habe meine Frau wirklich sehr gern, aber ob sie jetzt gerade bei mir ist oder aber glaubt, daß sie es bei einem andern besser hat, das ist doch nicht so wichtig! Und wenn ich sie gern habe, das ist doch auch kein Grund, es ihr übelzunehmen, daß sie das tut, was nach ihrer Meinung das Beste für sie ist! Sonst wärs ja fürchterlich, wenn einen jemand gern hat! Und ebenso ist es doch, wenn ich sie gern habe, noch um Gotteswillen kein Grund für mich, nicht eine andre vielleicht ebenso gern zu haben! Und gerade wenn ein Mensch ein gewisses Talent dazu hat, gern zu haben, warum soll man ihm denn das so beschränken? Ich weiß gar nicht, was die Menschen haben! Sonst heißts doch immer, man soll seine Fähigkeiten so viel als möglich auszubilden trachten. Also da ist das doch nur logisch, nicht?

Marie: Nun, Ihre Frau ist ja logisch.

Jura (sehr lebhaft): Recht hat sie! Darüber denken doch alle vernünftigen Menschen heute gleich. Nur, daß es die einen offen sagen und

die andern nicht. Aber die es nicht sagen, handeln erst recht so. Nicht wahr?

Marie: Was wollen Sie denn dann aber eigentlich noch, wenn Sie finden, daß sie recht hat? So lassen Sie sie doch! Dann ist es ja sehr einfach.

Jura (rasch): Sie hat recht, aber ich hab' Angst. Das ist es. (Langsamer, wieder sehr ernst, leise) Angst hab ich um sie! Weil ich diesen Mann nicht kenne. Weil ich also nicht weiß, ob sie sich in ihm nicht täuscht. Denn es könnte ja sein, daß das, was ihr das ganz große Glück ist, vielleicht für ihn bloß ein Abenteuer wäre. (Ganz leise) Und das wäre für sie dann furchtbar, ich kenne sie. Davor muß ich sie bewahren.

Marie (nach einer kleinen Pause, leise): Verehrter Herr, Sie lieben Ihre Frau.

Jura (heftig): Aber das sag' ich Ihnen ja die ganze Zeit schon!

Marie (heftig): Aber dann geben Sie sie doch nicht her!

Jura (heftig): Aber wenn das für sie besser ist! Wenn der Mann so ist, daß sie mit ihm glücklich wird!

Marie (heftig): Aber wenn Sie sie lieben!

Jura (verzweifelt): Sie begreifen aber schwer!

Marie: Das begreife ich allerdings nicht!

Jura (rasch): Ja lieben Sie denn Ihren Mann nicht?

Marie: Ja!

Jura (rasch): Und?

Marie (ihn fest anblickend): Und? Was?

Jura (sich besinnend, stockend): Ach so! — (Rasch) Nein, ich meine nur! Aber setzen wir den Fall, nehmen wir an, man kann doch etwas annehmen, nicht?

Marie: Ja. Was?

Jura: Nehmen wir an, Ihr Mann hätte sich in eine andre verliebt —

Marie: Und?

Jura: Nun und, und wollte von Ihnen weg, nehmen wir an! Was dann?

Marie: Ich würde mit meiner ganzen Kraft um ihn kämpfen.

Jura (überrascht, naiv fragend): Wirklich?

Marie: Mit meiner ganzen Kraft oder List, mit allem, was ich nur in mir habe.

Jura: Wirklich! (Steht auf und geht vom Sofa weg) Und Sie sehen so gescheit aus! (Nach ein paar Schritten; in Gedanken) Aber das ist es ja, das erschwert die Sache so! (Wendet sich wieder nach ihr um; in einem andern Ton) Wissen Sie, was mein erster Gedanke war, als das Telegramm kam? (Er greift bei dem Wort ‚Telegramm' unwillkürlich an eine seiner Rocktaschen)

Marie (die es bemerkt; unschuldig fragend): Haben Sie nicht doch vielleicht das Telegramm bei sich?

Jura (gelassen lügend): Nein. Ich habe ja schon gesucht! (Tut, als ob er noch einmal suchte) Es liegt gewiß auf meinem Tisch.

Marie: Also was war da Ihr erster Gedanke?

Jura (kommt wieder an das Tischchen und setzt sich): Es ist so schade, daß Sie meine Frau nicht besser kennen. Dann könnten Sie verstehen, warum ich Angst habe. Sie hat nämlich eine fast rührende Sehnsucht nach dem Schönen, (achselzuckend) was man halt so das Schöne nennt, und denkt, es müsse sich irgendwo gleichsam einfangen lassen. Das ist ja der Irrtum der meisten Menschen, daß sie hoffen, das Schöne, das über die ganze Welt zerstreut und in allen ihren Teilen ist, das einmal irgendwo in einem einzigen Exemplar ganz beisammen zu finden. Und so steht sie mit offenem Mund vor der Welt, und die gebratenen Tauben des Glücks sollen hineinfliegen. Wir sind mit einem Dichter bekannt, der sagt immer, sie sei eine ‚Sucherin'. Ich finde das ein entsetzliches Wort, aber ich kann mir schon was dabei denken, der Dichter gewiß nicht. Also, und die erste Taube war ich. Mein Gott, da oben im Schnee damals — ich war nämlich ein ganz armer Student und hatte mich im Hotel als Professor für Wintersport verdingt, die jungen Damen lernten bei mir Skilaufen, und da oben im Schnee mag ich ihnen ja wohl sehr begehrenswert erschienen sein. (Lacht) Und meine Frau hat das ja, daß sie überall das Beste haben will. Und wenn sie einmal etwas will, ist sie sehr exzessiv. So ist es geschehen.

Marie: Sie haben sich in sie verliebt?

Jura: Ich bin eigentlich gar nicht genau gefragt worden. Ich war auch ganz geblendet von ihrer Schönheit, von ihrer ganzen Art, die doch mir armem Teufel völlig neu war, und ja schließlich auch von ihrem Reichtum. Natürlich das auch. Denn ich muß sagen, es war mir schon sehr angenehm, reich zu heiraten. Zur vollkommenen Bildung eines wirklichen Menschen gehört es nämlich doch durchaus, den Reichtum zu verachten, und das kann man ja nur, wenn man ihn hat. Kurz, wir waren sehr glücklich. In der Stadt aber scheint sie dann nach und nach gefunden zu haben, daß ich da vielleicht doch nicht das Beste bin, und so fing die Sucherin allmählich wieder zu suchen an. (In einem andern Ton) Ganz genau dürfen Sie sich übrigens nicht an alles halten, was ich sage, denn ich färbe manchmal, was aber schließlich nichts macht, weil ja doch kein Mensch je weiß, wie sich solche Dinge wirklich zugetragen haben. Jedenfalls bin ich an allem schuld, wenn man überhaupt von einer Schuld an solchen Naturbegebenheiten sprechen kann. Und wenn es jetzt am Ende schief geht, müßte ich mich wirklich doch sehr schämen.

Marie (nachdenklich): Sie sind ein seltsamer Mensch.

Jura: Sagen Sie ruhig, daß ich ein komischer Mensch bin! Das findet man immer, wenn einer das Natürliche tut.

Marie: Und als nun heute das Telegramm kam?

Jura: Ja, als nun heute das Telegramm kam, da war mein erster

Gedanke, hinzufahren. Nämlich nur aus Angst, sie könnte sich in dem Mann vielleicht täuschen, in ihrer Enttäuschung über mich, und wie sie schon einmal immer nach allem greift, was glänzt. Also hinzufahren und diesen Mann — (Das ängstliche Gesicht Maries sehend; indem er plötzlich herzlich lacht) Aber nein, nicht was Sie glauben! (Mit einer Gebärde, eine Pistole abzudrücken) Nicht bum-bum! (Steht herzlich lachend auf) Nein, nein! Seh' ich denn so aus? Gar so ritterlich? Das ist ein Irrtum! Nein, sondern hinzufahren und vor die beiden hinzutreten, ohne Schießgewehr, und ihnen zu sagen, ganz einfach: Wozu das Verstecken? Ihr könnt Euch haben! Also da muß es sich dann doch zeigen, nicht? Denn entweder wird der Mann ganz selig sein und umarmt mich und springt vor Vergnügen, das ist dann ein Zeichen, daß auch er es so fühlt wie sie, daß es für ihn auch das große Glück ist — nun also, bravo! Oder aber es kann auch sein, daß der Mann am End einen großen Schreck kriegt! (Muß bei der Vorstellung lachen) Ja, das kann uns auch passieren! (In das Lachen hinein plötzlich ernst) Armes Delfindl! Aber besser ists doch noch, das gleich zu wissen. Ein bißchen weh wirds ihr freilich tun. Aber immerhin, das muß sie doch einsehen: lieber jetzt etwas unsanft aufgeweckt, sozusagen aus dem ersten Schlaf, bevor sie noch recht Zeit sich einzuträumen gehabt hat! Und ich werde sie schon trösten.

Marie: Der Plan ist nicht schlecht. Klarheit hätten Sie dann auf jeden Fall.

Jura: Aber eins habe ich dabei ganz vergessen: der Mann hat ja auch eine Frau.

Marie (erstaunt, gedehnt): So? Das kompliziert den Fall allerdings.

Jura: Sehr. Denn wenn nun auch alles andre stimmt, wenn meine Angst grundlos war, wenn der Mann meine Frau wirklich liebt, ganz so wie sie ihn, dann bleibt jetzt noch immer das: Was fangen wir mit der Frau an?

Marie: Ja. Was fangen wir mit der Frau an?

Jura: Natürlich hängt da nun zunächst alles davon ab, ob die Frau gescheit ist oder nicht.

Marie: Es ist immer eher anzunehmen, daß eine Frau nicht gescheit ist.

Jura: Das wäre schrecklich! Denn dumme Frauen sind geradezu genial darin, die einfachsten menschlichen Verhältnisse zu verwirren.

Marie: Was hätten Sie aber auch davon, wenn es eine gescheite Frau wäre?

Jura: Dann ist doch alles gewonnen.

Marie: Wie denn?

Jura: Nun, man sagt ihr: Jetzt haben die zwei sich lieb. Eine gescheite Frau muß das doch begreifen.

Marie: Das glaub' ich nicht. So gescheit ist keine Frau.

Jura (ärgerlich): Was will denn die Person aber?

Marie: Ihren Mann.

Jura: Wenn der doch die andre liebt!

Marie: Sie wird hoffen, was Sie befürchten: daß es doch für ihren Mann vielleicht nur ein Abenteuer ist.

Jura (ungeduldig): Aber der Mann ist doch vorher befragt worden und hat ja, nehmen wir an, ausgesagt, daß es kein Abenteuer ist!

Marie: Aber sie, die den Mann kennt, wird behaupten, daß er sich schon öfter geirrt hat. Und sie wird sagen: Warten wirs doch ab, es hat schon manches wie die große Leidenschaft ausgesehen und sich dann doch nur als ein kleines Abenteuer gezeigt, warten wirs ab!

Jura (wütend): Ja, das könnte sie ja dann immer noch sagen. Immer wieder: Warten wirs ab! Ja, wie lange denn? Und was geschieht denn einstweilen mit den beiden? Sollen die zwei zunächst versuchsweise, bis man weiß, ob es die Leidenschaft oder ein Abenteuer ist —? Was sozusagen das Umgekehrte von einer Scheidung von Tisch und Bett wäre, umgekehrt, nicht? Nein, nein, das gefällt mir gar nicht?

Marie: Und selbst wenn die Frau das Gefühl hätte, daß es für ihren Mann mehr als ein Abenteuer ist, wird sie, wie ich die Frauen kenne, immer noch sagen: Aber ich habe diesen Mann nun einmal —

Jura: Aber sie hat ihn dann doch gar nicht mehr, sie hat ihn höchstens inne!

Marie: Vielleicht genügt ihr das.

Jura: Aber da er ihr doch innerlich nicht mehr gehört, was hat sie dann an ihm?

Marie: Und was hat sie denn sonst! Wenn sie ihn nun auch äußerlich hergibt, was hat sie denn dann?

Jura: Ja, ich kann ihr auch nicht helfen!

Marie: Was hat sie denn dann? Nicht einmal die Hoffnung mehr, daß er vielleicht doch noch zu ihr zurückkehren wird, nicht einmal seine lieb gewordene Gegenwart, nicht einmal den Klang seiner Stimme im Haus, der sie manchmal an glücklichere Zeiten erinnert! Jetzt, wenn er heimkommt, von der andern oder von den andern —

Jura (erschreckt, empört): Sie glauben doch nicht, daß —

Marie: Wir nehmen doch nur an, wir setzen doch nur einen Fall!

Jura (nur halb beruhigt): Ja, natürlich!

Marie (fortfahrend): Und so, wenn er heimkommt, setzt er sich jetzt doch noch einmal abends wieder zu ihr, und sie spielen Schach —

Jura (rasch): Sie spielen Schach? Meine Frau nicht!

Marie: Oder Domino, wir können das annehmen, ganz wie Sie wollen!

Jura: Nein, Schach ist ganz gut, ich kann es mir vorstellen, ich spiele selbst Schach sehr gern. Also —

Marie (fortfahrend): Also da sitzen die zwei, der treulose Mann mit der armen Frau und spielen Schach, und sie kann sich doch eine halbe Stunde lang, seinem geliebten Gesicht gegenüber, wieder einbilden, daß eigentlich ja alles noch ist wie damals, in der schönen Zeit. Das ist ja nicht viel, aber es ist doch etwas.

Jura (nachdenklich): Ja, ich kann mir das schon denken. (Geht nachdenklich auf und ab)

Marie: Und was sollte die arme Frau veranlassen, auch dies noch aufzugeben? Finden Sie nicht selbst, daß das doch ein bißchen zu viel verlangt ist?

Jura (auf und ab, nachdenklich): Man müßte rein einen für sie suchen!

Marie (die nicht gleich versteht): Wie?

Jura (auf und ab, nachdenklich; leichthin): Einen andern, der mit ihr Schach spielt.

Marie (rasch): Ja dann! (Sieht auf, muß lachen, beherrscht es aber sogleich) Dann natürlich! Ja, wenn der Frau nicht zugemutet wird, einer andern wegen ihr eigenes Leben zuzuschließen! Wenn ihr dafür ein neues eröffnet wird! Ja dann — vielleicht!

Jura (auf und ab, nur halb zuhörend, mit einem Gedanken beschäftigt): Das wäre wirklich eine Idee!

Marie (eifrig): Und das wäre ja dann doch auch erst die wahre Probe für den Mann!

Jura (aufhorchend, stehenbleibend): Die wahre Probe?

Marie: Denn solange der Mann noch das Gefühl hat, die Frau sitzt verlassen und trauert nach ihm und wartet, ob er nicht doch vielleicht wieder zu ihr zurückkehren wird, das ist ein so angenehmes Gefühl für einen Mann, daß es noch gar nichts beweist, wenn er sich zunächst zur andern entschließt.

Jura (eifrig zuhörend und überlegend): Glauben Sie? Sie müssen die Männer ja besser kennen.

Marie (lächelnd): Fragen Sie sich doch selbst!

Jura (überrascht): Mich? Ich bin doch kein — (hält ein und verbessert sich) nein, was man eigentlich heute einen Mann nennt, bin ich doch wahrhaftig nicht!

Marie (fortfahrend): Aber, aber wenn der Mann dagegen sogar den Gedanken erträgt, daß seine Frau, die frühere, ein neues Leben beginnt, ein Leben ohne ihn, ein Leben mit einem andern, wenn seine Liebe zur zweiten so stark ist, daß er sogar darüber hinwegkommen kann, dann ists kein Abenteuer, dann können Sie's wagen, dann muß es wirklich die große Leidenschaft sein, die ganz große.

Jura (eifrig): Ja, ja, Sie haben recht, das wäre die beste Probe, so scheinen die Männer wirklich zu sein! Und nun sehen Sie, wie sich das aber merkwürdig trifft! Nämlich die ganze Zeit schon, seit ich mir überlege, meine Frau freizugeben, wenn sie wirklich mit einem andern glücklicher wird, habe ich mir immer gedacht, daß ich mich dann auch umschauen will, möglichst bald wieder zu heiraten. Ich möchte nicht mehr allein leben, in einem leeren Haus — (da Marie lächelt) nein, ich meine: auch bei Tage nicht — denn ich muß sagen, es hat mir in der Ehe schon sehr gefallen. Das Leben mit einer Frau ist doch etwas Wunderschönes. Und

ich weiß nicht, ob es eigentlich dabei gar so sehr darauf ankommt, mit welcher Frau! Ob man das nicht vielleicht ein bißchen überschätzt, daß es gerade diese eine und keine andre sein soll? Ich weiß nicht! Ich glaube, die Ehe als solche ist wunderschön, ganz im allgemeinen, die Ehe an sich, wahrscheinlich mit jeder Frau! Natürlich, wenns nicht gerade ein Ungeheuer ist!

Marie (lächelnd): Ja, da müßte man eben erst sehen, obs nicht ein Ungeheuer ist!

Jura (bleibt hinter dem Tischchen stehen und sieht Marie prüfend an; ernst, überzeugt): Nein, nein! Es ging' sicher.

Marie: Die Schwierigkeit wird aber nur sein, daß sie nicht vielleicht glaubt, Sie treiben am Ende bloß ein Spiel mit ihr —

Jura (einfallend, beteuernd): Aber nein!

Marie: Ein Spiel, um die andre zu schrecken oder den Mann durch Eifersucht von der andern abzuziehen; denn dazu gibt sich doch eine Frau natürlich nicht her!

Jura: Aber wer denkt denn daran?

Marie (sieht ihn voll an): Sie nicht?

Jura (aus ehrlicher Ueberzeugung): Ich nicht! (Rasch) Ich bin doch riesig froh! Denn wirklich, das war mir das Aergste, jetzt erst wieder lange nach einer suchen zu müssen, wo ich doch in solchen Dingen so schrecklich ungeschickt bin! Ich hätte ganz sicher eine Dummheit gemacht! Nein, ein Spiel dürfte das durchaus nicht sein, schon auch deswegen nicht, weil, wenn man so was zum Spiel macht, es nämlich nie gelingt, denn dann spielt man doch von vornherein schlecht!

Marie (mit leiser Ironie): Ja, es ist besser, wenn man selbst daran glaubt.

Jura (immer sie ansehend, immer eifriger): Und ich kann mir ja wirklich gar nichts Schöneres wünschen! Nicht wahr, jetzt wieder einen ganz andern Schlag kennen zu lernen, als meine Frau war! Und vielleicht sollte der Mensch überhaupt, solange er jung ist, zunächst einmal sozusagen das Allgemeine der Ehe kennen lernen, der Ehe und der Frauen, um dadurch allmählich erst so weit erzogen zu werden, daß er dann die richtige Wahl treffen und selbst beurteilen kann, welche Art von Frau für ihn eigentlich paßt, wozu sicher eine gewisse innere Reife gehört, die man erst in spätern Jahren hat! Gott, ich bin ja noch so jung!

Marie (mit leiser Ironie): Das sollten Sie aber lieber dieser Frau nicht sagen.

Jura: Was?

Marie: Daß Sie sie so mehr als Erzieherin nehmen, eigentlich.

Jura (rasch): Das ist doch eher schmeichelhaft für sie.

Marie: Wer weiß?

Jura (noch einen Schritt näher, gespannt): Und was glauben Sie?

Marie: Wie?

Jura (langsam): Glauben Sie, daß, wenn ich also nun im Ernst der Frau den Antrag mache, glauben Sie —

Marie (lächelnd): Im vollen Ernst?

Jura: Ja. Und glauben Sie, daß sie —

Marie (ernst, langsam): Ich kann mir denken, daß, wenn es eine gescheite Frau ist, und wenn sie das Gefühl hat, für ihren Mann sei das mehr als ein bloßes Abenteuer —

Jura (rasch einfallend): Es ist sicher mehr.

Marie (lächelnd, rasch): Eben waren Sie noch nicht so sicher!

Jura (bestimmt, rasch): Je mehr ich aber nachdenke! Und wenn sie nun also das Gefühl hat, daß es für ihren Mann mehr als ein bloßes Abenteuer ist —?

Marie: Und wenn es Ihnen dann noch gelingt, daß sie Vertrauen zu Ihrem Wesen gewinnt —

Jura (rasch): Oh, das wird sie!

Marie (langsam): Dann —

Jura (gespannt): Dann?

Marie (langsam): Dann könnte ich mir wohl denken — (Hält ein, sieht ihn lächelnd an und nickt)

Jura (sieht sie noch einen Moment lang ernst an; dann plötzlich, eilig, in einem ganz leichten Ton): Also dann machen wir das doch! Aber da fahren wir jetzt auch gleich! (Nimmt seinen Hut und rennt zur Tür) Ich hab' ein Automobil da.

Marie (überrascht tuend): Ja wie denn? Wer denn? Sie sagten doch —

Jura (ungeduldig): Jetzt nur keine langen Geschichten mehr!

Marie (steht auf; lustig): Sie haben mich also angelogen?

Jura (lachend): Nein, denn Sie haben es ja gewußt!

Marie: Aber woher wußten Sie denn, daß ich wußte?

Jura (drückt auf den elektrischen Knopf an der Türe rechts): Aber natürlich!

Marie: Nein, keineswegs! Wie konnten Sie wissen?

Fräulein Wehner (durch die Tür rechts)

Jura (zu Fräulein Wehner): Die Sachen der gnädigen Frau! Sie fährt aus. Schnell, schnell!

Fräulein Wehner (rechts ab)

Jura (Fräulein Wehner nachsehend, lachend): Die auch! Ihr Mann scheint alle melancholisch zu machen. Ich werde das Haus schon aufheitern.

Marie: Aber wie konnten Sie wissen, daß ich wußte?

Jura (ärgerlich, indem er in die Tasche greift): Ja, ist denn das Telegramm nicht von Ihnen?

Marie (ärgerlich): Sie konnten denken, daß ich —?

Jura: Wer denn? (Zieht das Telegramm aus der Tasche)

Marie: Sie haben ja das Telegramm!

Jura: Natürlich!

Marie: Mir aber sagten Sie doch —?

Jura: Nur nicht überflüssig die Wahrheit sagen! (Lustig) Und es wäre doch vielleicht auch nicht ganz taktvoll gewesen, nicht? (Wieder ernst) Aber wenn das Telegramm nicht von Ihnen ist, wie konnten Sie dann wissen?

Marie (indem sie zur Tür links geht): Ihr Telegraphist war so freundlich, auch mich zu verständigen. (An der Tür links; kokett) Aber die Hauptsache fehlt ja noch!

Jura (indem er an das Tischchen geht; verwundert): Was denn?

Marie: Sie haben ja mein Vertrauen noch nicht gewonnen!

Jura: Unbesorgt! Wir fahren doch drei Stunden zusammen im Automobil. (Indem er seine Sachen vom Tischchen wieder in die Taschen räumt; ungeduldig) Aber machen Sie doch nur schon, wir kommen sonst noch zu spät! (Plötzlich ernst) Ich möchte nicht zu spät kommen.

Marie: Unbesorgt! Wir kommen nicht zu spät. Ich kenne meinen Mann. Mein Mann übereilt sich nicht.

Jura (sieht sie an, versteht dann erst, was sie meint, und muß lachen): Ach so! (Achselzuckend, in einem philosophischen Ton) Und am Ende, wenn er sich auch übereilt!

Vorhang

Der alte Junggeselle / von Peter Altenberg

Kennst du den Schmerz des getreuesten Hundes, den man in namenloser Verzweiflung, um ihn vielleicht noch zu retten, dem Tierspital überliefert?!? Wie blickt er dich an, o Mensch, der du doch um ihn leidest, wie blickt er dich an, wenn er dein fanatisch geliebtes Zimmer verlassen muß?!? Und wenn du ihn besuchst im Tierspital, den Getreuesten, wie ist dir zumute, wenn er wie vorwurfsvoll sich von dir abwendet, der du ihm das, das antun konntest?!? Und dennoch tatest du es nur aus deiner tiefsten Liebesnot. Er blickt dich scheu an und sagt stumm: „Ich verstehe dich wirklich nicht mehr, geliebtester Herr — — —." Und dann erfährst du seinen Tod. Unbedingt entschlummerte er mit dem einzigen Empfinden: „Herr, Herr, das also für alle meine Treue?!? Wäre ich, ich für dich, Herr, nicht tausend Martertode gestorben?!? Wäre ich nicht an deinem Grabe, winselnd, verhungernd verreckt, wenn es so gekommen wäre?!?" Nun stehst du da, o Mensch, der du sagtest: „Ich schenke lieber meine Gefühle einem Tiere, dem kann man doch wenigstens etwas Gutes tun damit — — —." Siehe, die Welt spottet ewig der Hoffnungen deiner armen Seele, und selbst der Hund, den du liebst, blickt dich im Sterben noch vorwurfsvoll an — — —!

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Fortsetzung)

7. Rosmersholm

Rosmersholm!... stilles, edles Werk! Einfach, tief und groß, Welten verbindend wie das Meer. Ist es in Erregung und läßt in die Trichter seiner Wogenwirbel sehen, so ahnt man die Existenz unheimlicher, mysteriöser Tiere in der Tiefe. Ist es ruhevoll, so liegt auf seinem Grunde der ganze Himmel mit Mond und Sternen und lichtem Wolkendunst.

Man fühlt in diesem Drama das beständige Glimmen einer geheimnisvollen Glut; die Worte sind um sie wie eine kaum erstarrte Aschenkruste. Am Ende bricht die lautere Flamme durch. Es ist wunderbar, welche Leuchtkraft in den zarten Farben lebt, mit denen der Dichter auf dunkelgrauen Grund gemalt hat. Seine Linien scheinen verschlungen; aber vom Licht des vierten Aktes bestrahlt und als Ganzes überschaut, liegt diese Verschlungenheit in so klarer, gesetzmäßiger Ordnung da, wie das Geäder eines Blattes, durch das die Sonne schimmert.

Wie die klarste Legende zum Experiment des Dramas ist der große Dialog im vierten Akt. Wie die mathematische, das Beispiel in ein allgemeines großes Gesetz einschließende Formel. Und das Beispiel gilt: den geheimnisvollen seelischen Induktionsströmen, die in Mann und Weib frei werden, wenn die Liebe sie einander nähert. „Mann und Weib und Weib und Mann rühren an die Gottheit an!" heißt es in der Zauberflöte. In ‚Rosmersholm' merkt man davon etwas. Die Phrase vom ‚Aufgehen' in dem andern wird Ereignis. Die ‚Erlösung' des Weibes durch den Mann, des Mannes durch das Weib, das Schauspiel der völligen Durchdringung, Einswerdung — in keinem zweiten Drama irgend eines Dichters wird davon tiefer und klarer gesprochen.

Ich halte den Dialog im vierten Akt von ‚Rosmersholm' für das Poetischste im ganzen Ibsen-Werk. Die Decke öffnet sich, und der klare nächtliche Himmel glänzt herab. Jeder dieser kleinen Sätze ein kleiner Stern daran. Ein Punkt nur und doch eine Welt. Je öfter und je tiefer man hinsieht, desto heller flimmert es, desto unergründlicher scheint der Zauber. Und daß es ein wenig mystisch flimmert und nicht in vollkommener Korrektheit, gleichsam nicht mathematisch genau leuchtet, ist gutes Recht bei so unendlichen Distanzen. Daher kommt auch dies: So oft man ‚Rosmersholm' hört, gibt es neues Verstehen und neues Nicht-Verstehen. Unklar bleibt, warum Rosmer und Rebekka die Begriffe: ‚Schuld', ‚Verbrechen' so konventionell nehmen, nachdem sie doch eine geistige Freiheit errungen, die sie längst zu relativen Wertungen dieses Genres seelischer Hemmnisse geführt haben müßte. Sie sprechen und handeln schon nach ihrer eigenen, persönlichen, höhern Moral und leiden noch an jener, die im Büchel steht. Der Rektor Kroll lebt noch in Rosmer, auch nachdem dieser ihn bereits aus seiner Seele gewiesen hat.

Wie wenn einer, ausgerüstet, in ein höheres Dasein aufzuschweben, schon mit Flügeln schlägt, während seine Beine noch in den Fußangeln überkommener Begriffe und Werte stecken. Sogar eine ‚Schuld' im Sinne der alten Schicksalstragödie — Rebekka Wests unbewußte Beziehung zum eigenen Vater — ist noch imstande, das Gemüt dieser Menschen zu verdüstern und ihnen Ballast an die flugbereite Seele zu hängen.

Aber wie schön ist die große Stille im letzten Akt dieses Dramas. Die Einigung von Mann und Frau, ihr Seelenaustausch, der Dank, den eins dem andern fürs Wunder der Erlösung spendet, das vollzieht sich in einer ruhigen, einfachen Feierlichkeit, die an Bilder der Primitiven erinnert. Jenseits aller Aufregung. Der Dialog streckt sich, wird fast ein wenig hieratisch steif. Die Hand des Todes hat alles Ueberflüssige, fast möchte man sagen: hat schon alles Irdische von ihm abgestreift. Wie ein indefinites Licht ist Schweigen um die ganze Szene gegossen. Und was die beiden reden, stört nicht das Schweigen. Ueber dem Schluß von ‚Rosmersholm' könnte stehen: Pax. Die Tür, hinter der Leben und Kämpfen liegt, fällt so sanft ins Schloß, daß man ihr Geräusch als rührende Melodie und gar nicht als tragischen Donnerschlag empfindet. Der Tod ist für Pastor Rosmer und die Frau seiner Liebe nicht nur eine ethische, sondern auch eine ästhetische Konsequenz. Nach dem Erlebnis dieser Viertelstunde wäre jedes andre künftige Erleben ein schmerzhafter Abstieg, eine Rückkehr aus dem Heiteren, Helleren ins Enge und Dunkle.

‚Rosmersholm' ist ein eminent musikalisches Drama. Schon die Mechanik der Gedanken und Gefühle in diesem Werk ist musikalisch: Durchdringung, Einswerden, ein Auflösen von Dissonanzen, aus chaotischer grauer Erde das Aufkeimen einer wunderbaren Blüte, ein Sieg der ewigen Harmonie über zeitliches Wirrsal. Der Schlußakt schallt von unsichtbaren Chören. In ihm vollzieht sich das musikalische Ereignis par excellence: eine Verklärung. Jeder Satz ist wie ein Abstreifen von Körperlichkeit; die Worte gleiten als ‚entseelte Hüllen' sanft zu Boden, und es wird etwas frei, das eben nicht mehr in Worten, nur noch in Klängen unsrer Ahnung näher gebracht werden könnte. Dann diese schöne Retardierung durch das Erscheinen des alten Ulrik Brendel. An seinen Stiefeln bringt er ins Zimmer den Schmutz der Straße, die der Pastor zu seinem Ziele gehen wollte; sein hoffnungsloser Pessimismus geht wie Schauer von kaltem Regen auf Rosmer und Rebekka nieder, steigert ihre stumme Sehnsucht nach Wärme, nach Entrücktsein, Befreiung, Flucht. Er geht, und mit ihm wendet sich das Leben, der Kampf für immer ab von Pastor Rosmer und seiner Freundin. Die beiden sind allein. Kein zufälliges, äußerliches Alleinsein; sondern eines, das nie mehr irgendwelche Störung erleiden kann. Die Einsamkeit als ein erstiegener Schicksalshöhepunkt.

Und wie zum Zeichen seiner hohen Art ist das ganze Werk mit einem Tropfen mystischen Oels gesalbt.

Herr Reicher als Pastor Rosmer. Er nimmt das Ganze mehr als

intellektuelles, denn als seelisches Problem. Sein Rosmer ist ein Begriffstutziger, ein langsam Capierender, dem allmählich Lichter aufgehen. Er macht oft sehr rührend-hilflose Augen eines Verprügelten, der nicht weiß, warum man ihn schlägt. Und er hat, im Gespräch mit Kroll, manchmal ruhige, sanfte Entschlossenheiten, die gut wirken. Aber im übrigen ist sein Rosmer eine Katastrophe. Herr Reicher taugte niemals für diese halb lyrische Rolle; heute spielt er schon fast eine Parodie der Figur. Der psalmodierende Ton und das nasale Pathos, die Herr Reicher für den Pastor der ersten Akte aufbringt, sind so unmöglich, wie nachher seine Jammer-Ekstase, und später seine dumpfe Baßlitanei für die Feierlichkeiten des letzten Dialogs. Herr Reicher spielt einen wehmütigen, salbungsvollen, zerpatschten Hauslehrer. Das ist keine von Weltenkummer und adeligsten Schmerzen bedrängte Seele, sondern, wenn man so sagen darf, eine Seele, die an durchlöcherten Stiefeln leidet und an ausgefransten Hosen laboriert. Für den letzten Akt, für das ‚Wunderbare', das Pastor Rosmer hier erlebt, bringt Herr Reicher nur kläglich konventionelle Mittel auf: langsames Sprechen, gemessenes Schreiten. Und hier wünschte man doch: die größte Zärtlichkeit eines liebenden Mannes; die innigste Rührung eines Menschen, der erleben darf, was er außerhalb jeder Möglichkeit des Erlebens stellte; die große Freudigkeit eines Befreiten, Begnadigten. Nie lacht man auf Rosmersholm. Aber Pastor Rosmer und Rebekka West gehen, höchst ausdrücklich wird das betont, fröhlich in den Tod. Von diesem Glanz eines ersten strahlenden Lächelns müßte etwas in Ton und Blick des Pastors zu spüren sein. Gleichsam: Rosmersholms Erlösung. Nur zum allerletzten Schluß, von Frau Triesch geleitet, findet Herr Reicher einen passablen Ton. Da stöhnt er nicht mehr wie von Seelen-Kolik gemartert, spielt sogar ein schönes leises Aufschimmern von Männchen-Tugenden: von Sehnsucht, zu betreuen, über ein geliebtes Haupt schützende Hände zu breiten.

Man muß die geistige Potenz der Frau Triesch als Rebekka West sehr bewundern. Aber aus dem ‚Interesse' kommt man nie heraus. Man hat zu ihrer Kunst ein Verhältnis wie zu einer schlecht beherrschten fremden Sprache, die man sich beim Anhören (blitzrasch zwar und fast unbewußt, aber Wort für Wort) ins Deutsche übersetzen muß; unmittelbar sagt sie nichts. Man konstatiert: Das macht sie jetzt so, das drückt diese Empfindung aus, das repräsentiert jenen innern Vorgang. Man übersetzt in einem fort. Und freut sich, wenn man will, wie klug, stark, fein sie spricht und spielt. Aber ins Gefühl kommt ihre Kunst dem Hörer immer nur auf dem Umweg durchs Gehirn. Schon in der ersten Szene setzt Frau Triesch mit einem, durch nichts noch gerechtfertigten, schicksalsstarren Ton ein, mit visionären Blicken und Fingerkrämpfen, daß mans fast knacken hört. Dann wird sie wieder ganz lautlos, zurückhaltend, scheu, um plötzlich in wilde Ekstase zu fallen, ihren Leib alle Krümmungen des hysterischen Bogens durchschlängeln zu lassen. Und bei all dem stets so klug und kühl und wohlberechnet! Eine flammende Nüchternheit. Aber dann kommen wieder Momente, in

denen die Intelligenz und der Wille dieser Frau alles und alle bezwingen. Sie hat in solchen Augenblicken eine derart konzentrierte Kraft der Rede, daß jedes Wort mit Leidenschaft wie mit einem unheimlichen Sprengstoff gefüllt scheint. Es knistert um sie von Energie und Spannung. Frau Triesch spielen zu sehen, hat manchmal den Reiz eines gefährlichen Abenteuers.

Die Nebenrollen sind in guten Händen. Bassermanns Ulrik Brendel ist nicht Dämon, nicht Bohémien. Er spielt: den Kämpfer, dessen kraftlose Hände die Fahne verloren haben, und der sich aus der Verzweiflung in die Bitterkeit flüchtete. Er stellt das beschädigte, verunreinigte, ohnmächtige Leben dar, das arg besudelte Restchen Existenz, wie sichs ein hochgearteter Mensch aus den Ruinen der Ideale retten konnte. Kein Wunder, daß sein Erscheinen Rosmer und die Frau noch bereiter macht, den andern Weg zu gehen: die Ruinen ihres Lebens zu verlassen, um die Ideale zu retten. Herr Bassermann nimmt die Figur vielleicht ein wenig zu senil; er ist schon in seiner ersten Szene, wo doch ein Stückchen Genieflamme in ihm noch zucken soll, ganz ausgebrannt, altersschwach, hinfällig. Pauv' diable durchaus. Man versteht nicht, wie Rektor Kroll und die Seinen vor den Bissen dieses zahnlosen Mundes noch irgend welche Angst haben können. Und wenn der Greis von den Phantasien und Schöpfungen seines großen Gehirns stammelt, die ihm viel zu gut und wert seien, um sie niederzuschreiben, um sie der Menge preiszugeben, dann hat seine Stimme einen solchen Klang ohnmächtiger Radomontade, daß man sich über den jäh aufflammenden, gruselig-wonnigen Enthusiasmus der Rebekka Triesch für das Heldentum des alten Herrn nur ärgern kann. Wenn nicht mindestens noch ein Schein wahrer Genialität, ein Echo von Kraft über den Worten des Ulrik Brendel ist, dann erscheint die Begeisterung des Fräulein West als der Exzeß einer hysterischen Gans, die auf die glänzende Phrase flügelschlagend losschnattert. (Wo doch Takt und Klugheit gebieten müßten, in mitleidiger Zuhörens-Reserve zu bleiben.)

Karl Forest, als Mortensgard, spitz, verkniffen, ruhig. Ein wenig zu geduckt vielleicht. Er wird oft ganz undeutlich in seiner lauernden Schüchternheit. Herr Marr als Rektor Kroll ausgezeichnet. So recht schulmeisterlich bissig, die Seele durch eine undurchdringliche Lederhaut von Ansichten und Anständigkeiten geschützt vor dem Eindringen aller subtilern Güte und alles zartern Verstehens.

Brendel, Mortensgard, Kroll — drei Eventualitäten, sich mit den ‚Idealen‘ abzufinden: sie in Alkohol zu ertränken, sie völlig auszuschalten, sie ganz konventionell-kleinwinzig zu nehmen. Auf Rosmersholm wählt man ein Viertes.

*

Zur vollendeten Aufführung eines Ibsen-Dramas gehören Schauspieler, die nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen Persönlichkeiten sind. Das ist die ideale Forderung. Diese überraschenden Revolten der Gehirne und Herzen, dieses Auftauchen geheimnisvollen Zwanges in einer Seele: das

läßt sich nicht spielen, wenn der Spieler nicht selbst ein reiches Herz, einen Tropfen Mysterium in sich hat. Wo das fehlte, dort mußte der Ibsen-Regisseur seine Leute als wertvolle Menschen verkleiden; mußte sie mit der Maske der Bedeutung versehen, damit man ihnen die seelischen Abgründe glauben könne.

Es glückte natürlich nie. Affekte kann man spielen, Erhitzungen der Nerven lassen sich darstellen. Der Theateraufgabe jedoch, ein seltsamer Mensch zu sein, eine unergründlich-wunderbare Frau, ein bedeutender Mann, läßt sich mit der Technik nicht beikommen. Wenn man aber diese Seltsamkeit, dieses Wunderbare und Bedeutende nicht in den Darstellern spürt, scheint das schönste Ibsen-Drama auf der Bühne die verlogenste und unerträglichst pathetisch-ideologische Sache von der Welt. Allererste Meister des Metiers, Virtuosen, könnten vielleicht, auch wenn sie die Forderung, Persönlichkeiten zu sein, nicht erfüllen, Ibsen-Figuren darstellen, weil sie in ihrer souveränen Beherrschung aller Mittel des Ausdrucks, in ihrer schlafwandlerischen Sicherheit der Balance, in ihrer außerordentlichen Spiel-Energie niemals das seelische Kostüm auch nur um ein weniges herabgleiten und so die bescheidene Menschlichkeit, welche es deckt, den Zuhörer niemals erraten ließen. Aber bei den mittlern Könnern hält diese Energie nicht an; das mühsam eingelernte seelische Hochdeutsch wird alle Augenblicke von dem wahrhaftigern, vulgärern Dialekt durchgerissen. Es geht ihnen wie lackierten falschen Negern im Regen. Hat man auch nur ein einziges Mal entdeckt, daß das Negerschwarz irgendwo weggewaschen ist, so glaubt man an seine Echtheit natürlich auch dort nicht mehr, wo es noch festklebt.

In kurzem: Ibsen-Menschen, zumindest jene etwas stilisierten und überdimensionalen der Spätwerke, können nur von solchen Darstellern eindrucksvoll gespielt werden, die aus Eigenem zu der Melodie des Dichters eine deutlich tönende Grundstimme beistellen können. Einen Orgelpunkt, der die Melodie nicht vage in der Luft verflackern läßt, sondern sie verankert. Klingende Menschen also. Nicht Spielmechanismen, in die der Regisseur die Rolle wie eine Grammophonplatte einsenkte und dann so lange emsig kurbelte, bis das Werkel, enfin! von selbst ging.

Solcherart entstand aber — aus dem Bestreben, Dürftigkeit zu verschleiern — der unerträglich falsche, getragene Ibsen-Stil. Da ließen die Schauspieler den Dialog in pompös-feierlichen Falten nachschleppen und gestikulierten mit erlesenen Gebärden Seele. Da traten Wort und Geste zeremoniell auf, als Botschafter eines stolzen innern Reiches. Aber jeder spürte, daß dieses Reich gar nicht existiere oder viel zu winzig sei, als daß seine Vertretung nach außen nicht ein wenig durch ihre Protzigkeit lächerlich erscheinen müßte. Die Schauspieler wurden krampfhaft und affektiert, weil sie nebst der verschlungenen Zeichnung von Ideen und Empfindungen, die sie nachzuziehen hatten, auch immer die tiefe Grundierung mitspielen mußten, in die der Dichter seine sinnvollen Linien eingezeichnet hat. Sie mußten nicht nur die besondern Schicksale außerordentlicher Menschen darstellen,

sondern auch sich immer wieder als außerordentliche Menschen legitimieren. Es kam ein Stil heraus, der den Eindruck machte: Die Schauspieler reiben dem Zuhörer ihre Ibsenität unter die Nase; sie wollen den Verdacht der Gewöhnlichkeit von sich abwälzen; sie sind von der sehr berechtigten Angst gejagt, man könnte ihnen diese vertiefte und innige Menschlichkeit nicht glauben, in der Ibsensche Sprache wurzeln muß, wenn sie nicht bleich und saftlos aussehen soll.

Es ist das außerordentliche Verdienst Brahms, daß er — im glücklichen Besitz merkwürdiger schauspielerischer Kräfte — den Regiewahn beseitigte, demzufolge Ibsen eine chemische Verschmelzung von: grau, langsam und bedeutungsreich war. Er schaffte dieses geheimnisvolle Präsentieren der Worte als Vexierworte ab, bei denen erst auf einen versteckten Knopf zu drücken ist, um den tief verborgenen Inhalt herausspringen zu lassen. Das Symbolische, Nebensinnige wird von seinen Schauspielern nicht ausdrücklich ‚gebracht', sondern es fällt als natürlicher, mehr oder minder intensiver Schatten des Dialogs über die Szene.

Der letzte Akt von ‚Rosmersholm', wo zwei Schauspieler den Zustand der Entrücktheit, der Verklärung etablieren, dann eine Viertelstunde in ihm verharren sollen, und dies allein mit Hilfe karger Sätze eines knappen, strengen, keuschen Dialogs, ohne Musik, ohne Mondlicht, ohne Sturmeswehen — dieser letzte Dialog ist freilich eine fast unlösbar schwere darstellerische Aufgabe. Kein Wunder, daß hier meist ein feierlicher Singsang im Andante religioso-Tempo abgebetet wird, daß die Schauspieler wie Nornen einander gegenübersitzen und sich unter breitem Getue und preziösen Gebärden das Seil der Sprache zuwerfen. Hier nun darf man die Schule des Herrn Brahm, den schauspielerischen Takt der Frau Triesch, die gefügige Klugheit des Herrn Reicher bewundern. Sie geben schauspielerisch nichts Vollkommenes, aber sie geben dem Dichter, was des Dichters ist. Als seine treuen, bescheidenen Diener, nicht als seine selbstbewußt verkündenden Priester.

Im allgemeinen gilt: Es gibt keine so guten Schauspieler, daß ‚Rosmersholm' sie nicht umbrächte. Es gibt allerdings auch keine so schlechten, daß sie ‚Rosmersholm' umbringen könnten. (Fortsetzung folgt)

Gura-Oper / von Sperando

Ort der Handlung: ein Lokal, das ein Privateigentümer nicht mehr halten konnte. Die richtige Polizei und die Polizei der Kunst hätte es gewiß hinweggefegt. Hier liegt die Sache anders, da der Eigentümer von königlichem Geblüt ist.

Sicher ist, daß Richard Wagner, der ja zwar das alte Viktoriatheater Anno 1881 als Gasthaus für seinen ‚Ring' duldete, wegen der Schwierigkeiten mit der Königlichen Oper dulden mußte, gegen dieses Haus sein Veto eingelegt hätte. Hier hat in der Vergangenheit

gewiß manchmal der Jubel fast die Mauern gesprengt. Aber es galt, Sangesgrößen zu feiern, Primadonneneitelkeiten zu frönen. Eine Sembrich, eine Gerster, ein d'Andrade konnten ihr Heil da suchen und finden, konnten ihren Ruhm da begründen oder festigen. Der Gesangston pflanzt sich in diesem Raum wirklich nicht übel fort. Aber der Ton der Instrumente, vor allem der Geigen findet starke Hindernisse auf seinem Wege. Täte er es nicht, so würde schon die Aufstellung des Orchesters, dem der Kapellmeister nur in sehr bedingter Weise ein Herr sein kann, die einheitliche Wirkung zunichte machen.

Damit ich es gleich sage: auch der Primadonnenkultus hat in diesem Jahre seine Tage gehabt. d'Andrade trat wieder einmal auf, dessen Figaro alle Vorzüge und Schwächen des Virtuosentums oft mehr zeigt, als der einheitlichen Wirkung zuträglich ist. Marcella Sembrich hat dem Hause ihre Pietät, die getreuen Anhänger haben der Künstlerin die ihrige bewiesen. Und es war mehr als Pietät. Man hat ihre relative Jugendfrische mit der einer Lilli Lehmann verglichen und hat dieser manches Unfreundliche gesagt. Will man aber gerecht sein, so muß man bekennen: Marcella Sembrich hat ein sehr kleines Gebiet, hat wenig Rasse, meidet den höchsten Affekt, weil er ihrer Natur nicht entspricht; dieser charmanten, liebenswürdigen Künstlerin des petit genre steht in Lilli Lehmann eine allerdings in jeder Beziehung Unvergleichliche gegenüber, der kein Raum in dem weiten Heiligtum der Kunst unverschlossen blieb. Wer wie sie jede Klippe noch heute aufsucht, kommt natürlich viel eher in die Lage, sich stimmliche Blößen zu geben. Solange es übrigens keine Sängerin gibt, die in der Vereinigung von Drama und Musik die Lehmann als Fidelio erreicht, so lange hat auch sie ein Recht, ihn zu verkörpern.

Aber es soll hier nicht von Einzelheiten die Rede sein. Das Problem der Sommeroper, die diesen Namen nur noch schamhaft trägt, heißt Richard Wagner. Das Jahr 1913 kündigt sich an. Der Meister soll aus seiner splendid isolation befreit und dem Volke überantwortet werden; und die Sommeroper soll den Uebergang zeigen, der nötig ist. Wir werden trotz alledem seltsame Ueberraschungen erleben. Freilich kein Kunstwerk darf die große Masse des Volkes als letzte Instanz scheuen. Und es ist klar, daß gerade im Falle Wagner diese letzte Instanz nach Möglichkeit ausgeschaltet worden ist.

Die Aussichten für das Wagnersche Musikdrama in der Zukunft sind nicht allzu günstig. Richard Wagner hat den schönen Traum von der Erhebung des Volkes zu höhern Kunstidealen, zum Verständnis des Dramas in der Musik geträumt. Er hatte als meistbeteiligter Schaffender das Recht, ein Fanatiker zu sein. Aber die Einsichtigen — und zu diesen hätten von Rechts wegen auch seine überzeugtesten Anhänger gehören müssen — mußten damals schon erkennen, daß der Meister vom Volk zu viel verlangte, daß seine Forderungen sich nie und nimmer erfüllen konnten. Zu seinen Lebzeiten konnte er Vorschriften zur Aufführung des ‚Tannhäuser'

erlassen. Nach seinem Tode gab es, selbst unter den angeblich Berufenen, keinen mehr, der fähig gewesen wäre, seine Intentionen auszuführen. Und das Volk hat, bei aller Liebe zu ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' doch seiner Neigung zu einem sehr gemischten Repertoire, seiner Begeisterung für Primadonnen und Heldentenöre sehr lebhaft Ausdruck verliehen. Solange Kunst an Persönlichkeiten gebunden ist — und dies wird immer der Fall sein — wird das Volk, diese letzte Instanz, seine Lieblinge aus dem Ensemble hervorjubeln.

Die Verhältnisse liegen jetzt so: Die Aestheten haben sich mit dem Wagnerschen Musikdrama fortentwickelt; die Masse des Volkes aber ist unfähiger denn je, ein Bühnenkunstwerk rein als solches zu begreifen. Es übt unbarmherzige Justiz an allem, was es langweilt. Und dieser Brutalität wird auch Wagner nicht standhalten können. Gar manches, was wir als wesentlichen Bestandteil seines Werkes ehrten, freilich auch andres, was wir als doktrinäre, trockene Leitmotivverwendung nur duldeten, wird abbröckeln. Ein Strich wird dem andern folgen, und schließlich wird sich der seltsame Fall ergeben, daß der Meister, der der absoluten Musik den Krieg erklärt hatte, in den Konzertsälen eine große Rolle spielen wird. Ist das ein Traum? Ganz gewiß nicht.

Einen Vorgeschmack erlebten wir bereits in der Gura-Oper. Ich war auf das Tristan-Experiment neugierig. Es gelang da, wo eine Sängerin und Darstellerin ersten Ranges wie die Leffler-Burckhard mit ihrer Persönlichkeit über alle Pausen Brücken schlug. Es mißlang, als mittelmäßige Sänger eine Lücke nach der andern fühlbar machten. Kein Zweifel: gerade der ‚Tristan' behandelt das höchste menschliche Problem. Aber er behandelt es in Ueberlebensgröße. Frau Leffler-Burckhard weiß auch solchen Dimensionen gerecht zu werden. Nirgends wie im ‚Tristan' wird die Darstellerin die Uebereinstimmung von Geste und Musik wohl zu überlegen und zu finden wissen, und nirgends wie hier muß bei der Sorgsamkeit im Detail, auf die Wagner großes Gewicht gelegt hat, der überlebensgroße Zug gewahrt bleiben. Wie wenig die Wirkung einer bloß schönen, kunstvoll behandelten Stimme uns bei Wagner überredet, das muß jedem klar werden, der Knote seine Noten singen hörte. Es war eine Ironie des Schicksals, daß er mit einer Isolde zusammengeführt wurde, die jedem Ton die schönste künstlerischste Menschlichkeit wahrte und ihm doch das wahre Leben dieser seltsamen Gestalt einhauchte. Es wäre interessant, im einzelnen zu zeigen, wie sie nach guter bayreuther Tradition die musikalische Phrase im Bunde mit dem Text behandelte. Die schöne Menschlichkeit, die echteste Weiblichkeit sprach sich auch in der Brangäne der Frau Preuse-Matzenauer aus. Schade, daß wir so viel Stimmkraft, so viel echte Musik nicht in unserm Opernhaus hören. Unter solcher Bewachung hätte der zweite Tristan-Akt ein Triumph des Wohlklangs werden können, hätte nicht auch da Knote um Vierteltöne versagt. Und trotz alledem konnte man sich dem großen Eindruck des ‚Tristan' selbst bei Kroll nicht entziehen.

Denn da stand als Kurwenal van Rooy, der die großen Linien wahrte und die germanische Heldengestalt unserm Herzen naherückte. Und das Orchester dieser Sommeroper geht seinen Weg meistens mit einer Sicherheit, an die wir in diesen nichts weniger als heiligen Hallen nicht gewöhnt sind.

Ein paar Tage darauf zeigte der ‚Tristan' ein völlig verändertes Gesicht. Menschen kamen und gingen, profane Geräusche mischten sich in die Klänge des Orchesters, und das Drama übermenschlicher Liebe brachte auf der Bühne und im Zuschauerraum so wenig echte Stimmung auf, daß einem vor dem populären ‚Tristan' bange werden mußte. Ich will nicht von den tausend Unzulänglichkeiten eines Pennarini, nicht von den hundert einer Kaschowska sprechen. Nur kam es mir darauf an, zu zeigen, daß Wagners Los nicht verschieden sein wird von dem der andern großen Opernkomponisten, die von der Volksgunst abhängen, durch sie leben. Der ‚Tristan' muß die Umarmung des Volkes scheuen, die ‚Meistersinger' müssen sie suchen. Der größte Teil von ihnen wird dem Sturm der Zeiten und der Brutalität des Volkes trotzen. An ihn sollten sich auch die klammern, die weiterbauen wollen. In ihm ruhen Keime einer spätern Entwicklung. Wer die ‚Meistersinger' liebt, wird mit Freude gesehen haben, daß ihnen auch am Krollschen Theater, dieser Antiwagnerbühne, ein freundliches Geschick beschieden ist. Das Verdienst Guras ist es, nie gehörte Künstler von unzweifelhaftem Wert zu edlem Wettstreit vereinigt und so seinem Unternehmen Festspielcharakter geliehen zu haben. Hier in den ‚Meistersingern' meldete sich auch der Regisseur zum Worte. Er belebte alles Episodenhafte, auch das Derbkomische und trübte doch nicht, wie es sonst der Opernregisseure Art ist, das Gesamtbild durch Unterstreichung von Einzelheiten. Und hier erstieg auch das Orchester unter Stransky einen Gipfel. In ihm wohnen Energie und Feinheit zusammen. Der ganze Zauber der Johannisnacht umfing uns, wenn auch hie und da kleine Menschlichkeiten stören wollten.

Feinhals als Hans Sachs wirkte wie eine Offenbarung, die gar nicht daran denken ließ, ob nicht eine andre Auffassung des Schusterpoeten möglich wäre. Edler Klang und klare Textbehandlung, der doch die Wärme nicht fehlte, zeichneten ihn aus. Der Beckmesser des Herrn Lordmann wurde dem zwiespältigen Humor der Gestalt in milder, ein wenig possenhafter Art gerecht; aber Herr Geis zeigte uns eine so zielsichere Lösung aller Beckmesserprobleme, daß wir gegen den ersten fast ungerecht wurden. Auch der David des Herrn Lichtenstein, gewandt und munter, erfreute in der Gegenwart und verhieß manches für die Zukunft.

Ich will nicht von den mancherlei Evas und Stolzings, nicht vom unzulänglichen ‚Figaro', von der leider fast allzugelungenen ‚Salome', nicht von ‚Madame Butterfly' sprechen. Es genügt, festgestellt zu haben, daß Gura die Brücke zur Wagnerzukunft gebaut, daß er Beweise erstaunlicher Tatkraft und Begabung geliefert hat.

Kinjo Kan / von Alfons Paquet

Durch diese stauberfüllten, sommerheißen Straßen, deren Masten
Goldnes Gezweig ausstrecken; im Gedränge
Prangender Läden, Bauernkarren mit Tabak und Bohnen;
Bei Leuten, die im Gänsemarsch, ihr Vöglein auf dem Finger,
In ihren langen, bläulich-reinlichen Gewändern
Spazieren gehn; durch die Torbogen, deren Felsenhallen
Laut vom Geknarr, vom Ruf der Fuhrleute,
Der Reiter und der Wachmannschaft, und vom Gezirp
Der Becken, Sang der Bettler, Kettenklirren
Schallen, und von der Rickschas hölzerner Musik:
Zieht uns des trabenden geschmeidigen Kulis brauner Rücken, glänzend wie ein Kohlblatt,
An dessen Rippen Regen niederrinnt.

Nun sind wir vor der Halle, wo das Volk sich drängt.
Ein Dorf von hochgewölbten Karren sperrt die Straße,
Und das Gestühl der Rickschas, auf die leichten Deichseln
Gestützt; und Kulis, angesammelt, sitzen,
Schweißtücher trocknend, Zigaretten rauchend,
Am Boden ihrer Karren da; geduldig hören sie
Den Becken, Flöten, Knarren und dem Lärm des Beifalls
Von draußen zu.

An kleinen Tischen hockt und lehnt das Volk behaglich im Parterre.
Der Halle rotes mächtiges Gebälk, von riesigen Laternen
Beleuchtet und von blutroten Plakaten
Behangen, die im Wind der Fenster wehen,
Umschützt den Raum. Der Köpfe bleiche Kugeln, aus den kragenlosen
Klaffenden weißen Jacken mit erdbraunem Hals und schwarzem Zopf
In lächelnd saugender Betrachtung hin zur Bühne
Gerichtet, zehren von der Kunst
Der fürstlich schön geschmückten Spieler, kleine Prasser,
Nach harter untertäniger Gliederarbeit in der Gilde,
Um einen Mund voll Zigarettenrauch und Reis und Kandis,
Um einen Abend Sitzen, Licht, Spektakel, Augenlust,
Zu eitler, geil-einfältiger Versammlung hergekommen.
Vor den Logen oben
Gehn Diener hin und her, bereit, den Gästen
Ein dampfend Stirntuch, das den Kopf erfrischt,
Zu bringen. Unermüdlich rauschen
Die Musikanten mit den Saiten, die wie Sensen klingen.
Ein Trupp von Gauklern macht ein Scheingefecht,
Bei dem sich noch die Toten überschlagen, und das Volk schreit „Hau"!

Nun rasseln wild die Kastagnetten, schrillen Flöten, Gong, Triangeln,
Da J erscheint, die schönste Spielerin,
Und Leau mit ihr, der edle Jüngling, auf dem Haupt Fasanenfedern,
Und im Gewand aus blauem Atlas, das mit Gold bestickt ist,
Und grünem Gürtel, während sein Gesicht im zarten Fieber
Der Rosenschminke glüht. Jetzt seht, seht nur,
Wie mit hochmütig-lieblich mädchenhafter Miene,
Mit ihrer Perlenhaube wunderbar geschmückt,
Das Mädchen ihren Liebsten neckt: sie stehn und singen
So hell und schrill, daß ihrer leichten Töne
Gläserne Wölkchen strahlend weithin fliegen
Und, von Gitarr' und Klapper eingefaßt,
Sechs Straßen weit die Stadt durchdringen. Wie er nun
Auf einem Stuhl den Zipfel des Gewandes vorm Gesicht,
Einschläft in rasch gedämpftem Lärm, und wie sie schmollend
Nicht weit davon sich niedersetzt und eine Handarbeit
Beginnt: so zierlich setzt sie sich! und zieht den Faden
Mit hübsch gespreizten Fingern durch die Zähne
Und läßt ihn hell wie eine Saite klingen!
Sie näht ein wenig, aber ungeduldig
Schon unterbricht sie sich, und auf den Zehenspitzen
Schleicht sie zum Schlafenden, ihn aufzuwecken,
So zart, so zärtlich . . jetzt ergreift sie schüchtern
Den vors Gesicht gehobnen Zipfel, und so schön ist das —
Musik verstummt, und alles gafft begeistert,
Und platzt in Beifall aus. Beschwichtigend und schelmisch-ängstlich
Winkt sie dem Publikum, doch stillzuschweigen.
Es schweigt verdutzt, wie sie ihn selber
Nun aufweckt; da belohnt sie stürmisch aller Zuschauer
Gebell und Freudenaufruhr, und das Spiel geht weiter:
Die Beiden wandern über Land; ein Berg wird dargestellt
Durch einen Tisch; dahinter lauert ein Chunchuse,
Schwert, Fuhrmannsstiefel, niedre Stirn, die Nase von Zinnober,
Ein Zottelbart hängt ihm von seinem Schaufelkinne
Herab. Jetzt springt er tückisch auf den ärmsten Jüngling
Mit seinen Waffen ein; der wirft sich, waffenlos,
Das schreiende Mädchen zu beschützen, ihm entgegen
Und wird ermordet; und das Scheusal reißt sie
Von seiner Leiche mit sich, weit abseits vom Wege;
Kein Flehn, kein Wehren hilft: er vergewaltigt sie
Beim ungeheuren Schrei der Menge — Beifall, Wut,
Entzücken und Entsetzen wild gemischt!
Nun hinkt sie, ach, von seiner Faust gezogen.
Auf einer Höhe sieht sie eine Blume überm Abgrund:

Sie bittet wie ein Kind um diese Blume — —
Recht tölpisch bückt sich der Barbar, und wie er nun
Auf allen Vieren, ihr das Sternlein bricht, da stößt sie ihn
Und fährt zusammen, wie er aufbrüllt, niederpoltert.
Ein schriller Jubel hebt sich, wie das Mädchen nun
So zart und schlank, den Zipfel ihres Aermels
Im Munde, mit hochmütig-leidend-lieblich mädchenhafter Miene
Allein dasteht und flüchtig lächelt ins Parterre,
Und wie ein Kind aufschreit und mit den kleinen,
Den winzig kleinen, liebenswerten Füßchen
Von dannen trippelt. — Rasch mit Paukenschlägen deckt Musik
Das ausgelassne Geschrei der Menge zu; schon kommen,
Ein Schimpfspektakel aufzuführen, andre Spieler, und die Menge
Räkelt sich wohlgefällig.

Wir gehn; es folgen uns
Mit klappernden Jinrickschas und Laternen zwanzig Kulis,
Geduldig abzuwarten, wanns beliebe,
Sich ihrer zu bedienen. Durch die Straßen,
Die nächtlichen, die wir gemach durchwandern, folgen sie,
Und während wir am roten Turm im Sande
Stillstehn . . . . . umstellen sie beharrlich uns mit ihren
Laternen, daß ein schwarzer Stern
Unendlich langer Schatten von uns ausgeht an des Turmes Fuß.
Behaglich seufzend steigen wir
Zu dreien ein, und schweigend
Entfernen sich die andern, und die unsern ziehen
Uns durch die dunklen Gassen. Selten noch
Geht hier ein Mensch des Wegs, umschwiegen von der Nacht, und hält
Die gläserne Laterne tief zu Boden, wie ein riesiges
Kristall. Nur vor den Freudenhäusern brennen
Noch heitere Lichter, und wir fahren
Mit flinken Beinen hin zum Kinjo Kan.

Entgegen trippeln uns die kleinen zierlichen
Gestalten. Blumige Gewänder
Umhüllen ihre Kinderschultern, kleine Brüste;
Die glänzend schwarzen künstlichen Frisuren spiegeln
Das Licht der Lampen, und es lächeln
Der zarten Angesichter schwarze Augensterne.
Wir legen unsre Schuhe ab, eh wir
Zum Turm hinaufgehn und dort oben die bequemen,
Die dunkelblauen Kimonos anlegen, auf den Matten
Im kühlen Nachtwind mit den Mädchen
Plaudernd zu sitzen, uns mit süßen Früchten

Und heißem Wein zu laben. — Singet doch! — Schon zupfen
Die Fingerchen, zu zart, die Saiten zu berühren,
Mit Gäbelchen aus Elfenbein die Töne;
So wild und kunstvoll anzuhören, singen sie
Des Liedes süße Angst dem Nachtwind dar.
Gar leise braust der Nachtwind und bewegt
Der farbigen Lampen leichte Seidenkugeln.
Und spielt so kühl im blonden Haar der Fremden.
Was singt, was zankt ihr, süße Mädchen, mit dem Nachtwind?
Wir zanken mit den Geistern, die wie Fische hier im Wind
Herschwimmen und sich scharen in des Lichtes Schein.
Der Turm strahlt weit sein Feuer in der Mitternacht;
Er scheint und klingt allein hoch über all den Träumen
Der alten Stadt; aus allen Mauerritzen
Fliegen die Geister, die nicht Träume sind heut nacht,
Ins Licht, gierig und ungerecht, und kommen immer mehr
Beim Klang der Mandolinen und der Stimmen. —
Wir bitten euch, fliegt heimwärts, gute Geister!
Was macht ihr Dinge, die das Volk beschämen?
Nehmt hin! und Hände voll und Hände voll von Nüssen raffen
Die Mädchen, tanzen an der Brüstung um und streuen
Sie weit hinaus und singen leis ins Dunkel:
Pflanzt diese Nüsse in das Beet der Schlafenden.
Einst, wenn sie aufgehn, wenn sie aufgehn, sollt ihr
Uns alle, alle haben! — und sie sinken zitternd
Zu Boden, und die Geister flugs wie Nebel
Schweben ins Dunkle fort. —
Einsamer glüht wie eine Sonnenblume nun
Der Turm hoch überm dunklen Schicksalsbeet der Stadt; und wir
Taumeln im süßen Honig und verglühn.

O dunkle Nacht, die Bilder ausgelöscht,
Der Durst gelöscht, die süße Gier gelöscht.
Der Sephibäume dunkle Wipfel haben
Die Sterne ausgelöscht, die Welt ist ausgelöscht
In einem Herzen, das gleich einem Strudel diesen Abend
In Nacht verschlang, auf deren Grunde nun
An dunklen Wänden der vollkommenen Leere
Nachzuckend nur die letzten bunten Schatten
Vorübergehn wie Speichen
Im Rad des Ewigen und stille stehn:
Des Kulis Rücken im Gedräng der Straße,
Das Schicksal Is im Jubel des Theaters; das Gelächter
Der Fremdlinge, von nächtigen Fackeln feierlich
Umstanden, und der Mädchen

Im Nachtwind ihre süße Angst und List.
O schwarze Nacht, wohltätige, die zum Schatten
Der Hoffnungslosigkeit den Schlaf, den tief einhüllenden,
Gesandt uns allen, nur dem einen nicht,
Den Schlaf zu töten noch zu schwach ist;
Der, was uns allen Gram ist, dennoch wieder
Von neuem Tag als Lust begehrt und stumm
Der großen Leere aufgetan und flüsternd: Tauche ein . . .
Das Rad des Ewigen spürt im Bodenlosen seiner Brust.

Das dresdner Theaterjahr / von Felix Zimmermann

Ein Wille, die dresdner Theaterverhältnisse zu heben, ist unverkennbar am Werk. Aber er unterliegt zahlreichen Hemmungen. Da ist zunächst einmal das Publikum, das ja sozusagen auch zum Theater gehört. Es hält fest am altsächsischen Prinzip kindischer Konservativität und mißtraut allem Neuen. Nur an der mitteleuropäischen Verblödung durch die Lustige Witwe, die längst als lästige Ausländerin ausgewiesen sein müßte, nimmt der Dresdener herzinnigen Anteil. Die Gruppe der Intellektuellen, die zugleich wahre Theaterfreunde sind, ist nicht groß genug, um die Pläne der Hoftheaterleitung, die allein für ernste Kunst in Betracht kommt, dauernd stützen zu können. Werke schweren Kalibers, mit hoher dramatischer Gedankenfracht, sinken deshalb nach der erfolgreichsten Premiere binnen kurzem auf den Grund und sind nicht wieder flott zu machen. Es muß dann allemal zum Ausgleich eine Nichtigkeit serviert werden, wie die hohlköpfige Mrs. Dot, die gleicherweis durch die Hirnlosigkeit des Dialogs wie durch die Rücksichtslosigkeit ihres Ehekollers ausgezeichnet ist. Oder es muß der Stoffhunger gesättigt werden durch einen so saftigen und gewürzten Bissen wie des Sophus Michaëlis ‚Revolutionshochzeit'. Für die gewohnheitsmäßige Folge leichtsinnigen Lustspielens, Verlobung und Heirat, haben die dresdner Damen beiderlei Geschlechts eine pathologische Vorliebe, weshalb sich denn auch die ältesten Moseriaden auf der dresdner Hofbühne lebendig erhalten, so daß selbst Versteinerungen wie Schönthans ‚Schwabenstreiche' wieder ausgegraben werden konnten. Daneben trat als moderne Ergänzung Auernheimers ‚Glücklichste Zeit'.

Gewiß, wir brauchen Witzemacher. Die Zeit gebiert sich ja auch ihre Possenreißer und Exzentriks immer wieder. Auf Kotzebue folgte Benedix, und der zeugte Moser, Schönthan, Blumenthal, Kadelburg, und jeder von ihnen ‚ging mit seiner Zeit', verbrauchte ihre Menschen und stempelte seinerseits das geistige Niveau der Zeit mit seiner Fabrikmarke ab. Der kulturhistorische Standpunkt ist vielleicht derjenige, durch dessen Anwendung bei der Betrachtung diese dramatische Unterhaltungsliteratur ihre relativ

höchste Bedeutung gewinnt. ‚Pachter Feldkümmel‘, ‚Das bemooste Haupt‘, ‚Reif-Reiflingen‘, ‚Das weiße Rößl‘ mit dem ‚Husarenfieber‘ — das wäre zeitgeschichtliches Material, dessen kritische Sichtung sich wohl einmal lohnte. Oder nicht? Da doch als Ergebnis nur die Gleichheit der bürgerlichen Lebenssimpelei herauskäme? Die ewige Wiederkehr des Gleichen vom Verlieben bis zum Verheiraten. Nur mit wechselndem Zeitgeschmack ausstaffiert . . . Auernheimer ist in dieser Perspektive allerdings ein ‚Moderner‘. Er ist skeptisch, ironisch, ein klein bissel frivol und, weils Mode ist, paradox nach Rezept Wilde. Das ist die Hülle, das funkelnde Flitterkleid. Aber darunter ist er bis in die Knochen philiströs wie der hochselige Kotzebue. Die mollige Ofenwärme zusammenhockender Onkels, Tanten, Väter, Verlobter ist auch die Lebenstemperatur seines Lustspiels. Da wirkte die rokoköse Grazie und pariser Frivolität der kleinen Jacqueline, die nicht zum Ehebrechen kam, weil die Liebe wachte, wie ein Sektbad. O diese köstliche weltlustige Marquise der Pauline Ulrich, die die schöne Zeit verklungener Jugendsünden als seidigen Glanz noch an sich trug!

Bekanntlich ist auf die englische Invasion des aufreizenden Gesellschaftsironikers Wilde der Import des beruhigenden dänischen Idylls der Esman und Wied gefolgt. Das Hofschauspiel, das vorm Jahr als erstes deutsches Theater das iffländische Behagen des ‚Alten Heims‘ gezeigt hatte, ließ uns deshalb auch in aller Kleinstadtpracht die Stadt Gammelkjöping sehen, wo Wieds seltsamer Glückspilz Thummelumsen auf episch breitem Heimatsboden gedieh. Leider war die leibhaftige Bosheit aus dem Roman nicht auf die Bretter zu zwingen gewesen, und so starb das Bühnenidyll schnell an dramatischer Herzverfettung. Es war trotz Hanns Fischers peinlich liebevoller Regie kein Gewinn für den Spielplan. Auch die beiden einzigen Novitäten hohen Stils und ernster Prägung, Zweigs ‚Thersites‘ und Federns ‚Gast des Mocenigo‘, hatten kurzen Atem und gingen sofort wieder ein. So blieben denn nur noch ein paar Neubelebungen, die neuen Künstlern neue Entfaltungsmöglichkeiten geben sollten, wie Halbes ‚Strom‘ und Hauptmanns ‚Fuhrmann Henschel‘. Hier wurde das Streben nach einem realistischen Stil durch Klara Salbachs allzu weiche und volle Darstellungslinien und schlecht verdeckte Heroinentöne durchkreuzt. Der Neuerwerb von Ludwigs ‚Erbförster‘ durch Lothar Mehnert war sicherlich ein Gewinn, erreichte jedoch das letzte Ziel nicht, die Absicht Ludwigs zu verwirklichen: daß sein Drama „in Iffland zu wurzeln scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren“ solle. Es blieb in Iffland stecken.

Es sind eben der Hemmungen zu viele, die sich diesmal fühlbar machten. Eine der schlimmsten war die gegenwärtige Zerfahrenheit im Personalbestand. Die dresdner Hofbühne hat eine Reihe beliebter Künstler verloren, die in fester Tradition standen und eine gewisse Geschlossenheit des Ensembles in den einzelnen Stilgattungen gewährleisteten. Ludwig Stahl, der treffliche Bonvivant und Causeur, der eben als Lustspielregisseur modernen Geschmack zu entfalten begann, starb am Anfang

der Spielzeit. Alice Politz, Julie Serda, Karl Wiene, Maximiliane Bleibtreu, Otto Gebühr verschwanden und fanden bisher keinen oder unzureichenden Ersatz. Das Gastspielen auf Anstellung und das Experimentieren mit mittlern Kräften wurde bedrohlich und brachte Unruhe und Unbehagen. Im Zusammenspiel machten sich Stilmischungen und grobe Unzulänglichkeiten einzelner bedenklich geltend. Die hoftheatertraditionelle Sprechdisziplin sogar geriet in Verfall. In der Regie stritt Lewingers konservative, stark historisch gefärbte Klassikeraufmachung mit Schuhmachers Hamlet-Modernisierung, so daß die peinliche Verstaubtheit der meisten Klassikeraufführungen doppelt schmerzlich fühlbar wurde. Daneben suchte Hanns Fischer im Lustspiel nach einem lebensvollen Realismus. Die lebendigen Tiere auf der dresdner Bühne sind ja kürzlich durch den Protest der Frau Schumann-Heink gegen die Elektra-Ochsen so populär geworden. Auch die Schaubühne sieht öfters vierbeinige Akteurs. Im ganzen ist eine günstige Nachwirkung der Moskauer und anregende Einwirkung der neuen Regiegrundsätze anzuerkennen, die manches gut geschlossene Bühnenbild gezeitigt haben.

Und doch kommt man, alles in allem, nicht über den Eindruck hinweg, daß sich das Königliche Schauspielhaus zurzeit in einer Krise seiner künstlerischen Entwicklung befindet. Nach den Mißerfolgen im ernsten Drama ist begreiflicherweise die Lust zu neuen Unternehmungen zur Zeit matt. Die Personalverschiebungen in der Künstlerschaft wie auch in den leitenden Stellungen haben allerlei Uebergangsschwierigkeiten gebracht. Das Uebergewicht der Oper, die allerdings auf die großen Elektra-Tage den Abfall einer komischen Oper erlebte, drückte von jeher auf die freie Entfaltung des Schauspiels, das besonders über die technischen Mängel des Theaters am Albertplatz herzbewegliche Klagen erhoben hat. Da hat sich denn ein Theaterverein aufgetan, der eine moderne Schauspielbühne im Mittelpunkt der Altstadt errichten wird. Von hier soll dann das Heil für die dresdner Theaterverhältnisse ausgehen. Denn weder das Residenztheater noch das Zentraltheater kommen als Kunststätten in Betracht. In ihnen richten die Operette, Sherlock Holmes und der französische Schwank ihre Verheerungen an.

Mit der Gründung des zweiten Schauspielhauses würden alte Pläne und Hoffnungen ihre Erfüllung finden können. Da indessen ein hoher Theaterverein geglaubt hat, nicht anders verfahren zu können, als daß nach einer Reihe von Jahren das Theater an die königliche Zivilliste übergehen müsse, so werden die im Charakter eines Hoftheaters begründeten Hemmungen eines modernen Theaterbetriebs, besonders was die Gestaltung des Spielplans anbetrifft, nicht aufgehoben werden. Dresden wird im Schauspielhaus nach wie vor dem modernen Leben gegenüber in maßvollster, langsam nachrückender Reserve bleiben und auch in künftigen Theaterwintern so wenig etwas selbständig Vorwärtstreibendes oder gar etwas Wegebahnendes leisten wie im verflossenen Theaterjahr.

Gralfahrt/ von Theodor Lessing (Schluß)

Bayreuther Eindrücke

7

Es ist Gewinn des Musikdramas, daß es schauspielerisches Zappeln, Schlenkern, Exagerieren, Unterstreichenwollen von selbst unterbindet. Denn Musik ist (freilich relativ) Kunst der Bewegung, der Gefühlsflutungen oder Wellungen. Was aber auf der Bühne sichtbar vorgestellt wird, das stellt, in Wagnerischer Terminologie gesprochen, die Erscheinung dar, jenes apollinische Bildergefolge, das, aus dem Unterstrom musikalischer Erregung auftauchend, wie die Seelen in der Unterwelt über dem Styx schwebt und sich auf Augenblicke sinnlich fixiert. Es wäre somit recht schön, wenn in Bayreuth musikalische Gymnastik, rhythmischer Gestus geliebt und geübt würden. Nur daß dann eben alles auf Bildsymbolik eingestellt sein müßte. Nicht auf das Studium bestimmter Pas, nicht auf schöne, sogenannte italienische Gesten kommt es an. Was man aber in Bayreuth sieht, das ist ohne Kraft und Konsequenz. Die Solisten bewegen sich in den Einzelpartien, wie guter Instinkt, naiver Takt einem jeden eingibt. Daneben aber stehen die Massenaufzüge und Chöre. Für sie werden allerlei artige Mätzchen eingeübt. Auch die Requisiten dürften nicht zufällig und disharmonisch sein. Sie verfolgen in Bayreuth nicht das natürliche Ziel bildsymbolischer Andeutung. Sie gehen noch auf jenes Prinzip aus, das der Theaterkunst just entgegengesetzt ist, auf die glänzende Ausstattung, auf Vollständigkeit. Diese Ausstattungs-Vollständigkeits-Bühne sollte man nachgerade den verdienten Militärs und Hofchargen überlassen, die an unsern Hoftheatern dramatische Kunst organisieren. Eine Dichterbühne, ein Wagnerhaus kann sich von vornherein sagen, daß es an Kolofoniumverbrauch und Ausstattungsglanz nicht mit der großen Oper von Paris, London, Mailand oder New York konkurrieren kann. Irgendwann ist die Grenze des Aufwands an Kleidern, Prunkmöbeln, Kulissenleinwand von selbst erreicht. Man erkennt dann, daß es relativ und im Grunde gleichgültig war, ob man in einen Theaterabend zehntausend oder zweihunderttausend Mark gesteckt hat. Absolute Vollständigkeit des Lebens kennt die Kunst nicht. Man mag auf Theatern noch so fleißig und feinspürig an den einzelnen Objekten herumtifteln, schließlich muß doch der sorgfältigste, phantasievollste Regisseur erfahren, daß Geist und Seele nicht von dieser Welt sind. Das Theater hat und hatte eben niemals die Aufgabe, uns wahrnehmbare Welt darzustellen. Es hat die ganz andersartige Aufgabe, den Menschen zu lehren, durch eine ihm wahrnehmbare Welt als durch ein bloßes Symbol hindurch zu blicken.

8

Herr Siegfried Wagner, Erbe von Bayreuth, Sie täten am besten wenn Sie Ihren ganzen ererbten Theaterplunder auf die Bodenkammer

trügen. Wenn Sie (zunächst den Parsifal) vollkommen neu inszenierten. Parsifal würde dann in Holzschnitt- und Alt-Sagenstil vor uns treten. Im Mythen- und Legendenstil, unter Verzicht auf einen großen Teil der gemalten Pappherrlichkeit. Eigenwilligkeit, Verantwortungskraft zu Neuem, selbst zu Verfehltem und vorerst Noch-Irrendem, das ist tiefere Pietät, bessere Ehrfurcht, als in der Konservierung von Kulissenleinen liegt, bloß weil es die Kulissen sind, zwischen denen in kunstarmer und allzu ehrgeiziger Zeit der große Richard Wagner seine überzeitlichen Ideen zuerst verleiblichen mußte. Es kommt dazu noch ein neues, wichtiges Moment. Bestimmte Aktionen kann ein künstlerisches Theater schlechterdings nur andeutend im Bilde geben. Dazu gehören, zum Beispiel, alle physiologischen somatischen Vorgänge. Wo diese zu Realitäten entarten, werden sie lächerlich oder disästhetisch. Dies gilt insbesondere von erotischen Entäußerungen, Küssen, Umarmungen, Zärtlichkeiten. Es ist dem heutigen Menschen zu wenig bewußt, daß der Kuß Symbol letzter Vereinigung ist. Etwas Seltenes und Heiliges, womit die Bühne sparsam verfahren muß. Es ist schön, wenn die Genossen vom Gral mit rhythmischem Schlenkern der Kniee langsam aufschreiten, wenn das vordere Paar vor dem Auseinandergehen symbolisch Kuß und Umarmung tauscht. Muß man aber solche Statistenaufmärsche eine Viertelstunde lang ansehen, während deren dreißig Paare auftreten und mit ganz der gleichen monotonen Knicks- und Schlenkerbewegung sich umarmen und küssen, dann wird das grob, oder es wird komisch. Der Pantomimus gehört nicht zum musikalischen Drama. Pantomimen sind imitierte Realitäten, also niemals Symbole . . . Unvergeßlich schön ist das biblische Bild: Kundry, die erlöste Ruhelose, kniet zu Füßen des aus Schuld und Kampf wiedergeborenen Parsifal und salbt seine müde gewordenen Füße und trocknet sie mit ihrem langen Haar, wie Magdalena einst die müden Füße Christi — unvergeßlich schön. In Bayreuth aber sieht man die königliche Kammersängerin Frau Edyth Walker sorgsam eine Viertelstunde lang an den unschönen nackten Waden und Zehen des königlichen Kammersängers Herrn Alois Hadwiger manipulieren, Zehe nach Zehe vornehmend; man denkt unwillkürlich an eine Charfreitags-Hühneraugen-Operation.

9

Nichts kann ungerechter sein als Nietzsches Gedichte und Epigramme auf Parsifal: Roms Glaube ohne Worte. De- und Wehmuts-Süßigkeit, Oberkirchenrat, Christenhimmel, Tod, Grab, Gruft, Krankheit, Moder, Reue, Sühne, Erlösung. Wie äußerlich bleibt doch alles. Nicht die christliche Symbolik, überhaupt nicht die Religiosität des Werkes ist wichtig. Hier ist der christliche Mythus, wie ehemals der germanische, eine Formen- und Bildersprache für Menschenleben und Menschenlebens Geheimnis. Uralte liturgische Symbole dienen zum Bilde des Lebens, des Einzellebens und unsers Lebens im All. Unsre Sehnsucht, unsre Versuchung, unser

Unterliegen und unser Sieg, unser aller ethische Doppelnatur — das ist Parsifal. Ich darf sagen, der Kampf zwischen Nazareth und Athen, der uralte Kampf zwischen Juda und Hellas, Fernensehnsucht und Heimgefühl des Menschen, Nestflüchter- und Nesthockertum der Seele, dieser Widerstreit, der in allen Werken Wagners unterirdisch wühlt, ist in diesem Schlußjuwel seines Lebens und seiner Dichtung zum Ausgleich gelangt. Wagners Parsifal ist nicht christlich. Wagners Parsifal bekämpft das Christentum mit gleich guten Waffen wie Nietzsches Antichrist. Wagner wie Nietzsche kommen beide zu der Wahrheit, daß menschliche Natur nimmer auszureuten sei. Sie kann nur streben, Leidenschaft in Freudenschaft zu wandeln. Nietzsche hat die Gewalt des alten Zauberers, des Klingsor, wiederholt mit der Person Richard Wagners identifizieren wollen. Von den Nietzsche-Interpreten und -Philologen wird nicht beachtet, daß die Figur des alten Zauberers in ‚Also sprach Zarathustra' (dieses Komödianten seines eigenen Ideals, der auch noch echte Schmerzen übertreibend dem Markte vorzuspielen weiß) niemand andern meint als die Person Richard Wagners. Aber dieses Gleichnis Nietzsches ist schief. Trotz all dem vielen Lamento, trotz dem Theatralisch-Superlativischen und Ueberpathetisch-Machtwilligen, das zweifellos in der menschlich-allzumenschlichen Persönlichkeit Richard Wagners schlummert. Aber im Parsifal ist diese Klingsor-Figur geradezu bewußtes Gegenbild von Wagners eigensten Idealen. Klingsor zeigt den Irrweg des christlichen Lebenverneinens und Jenseitwillens. Es deutet in Tiefen der Seele, daß dieser Irrweg des Lebenverneinens mitten durch den höllischen Zaubergarten, mitten durch alle Schwelgerei der Sinne führt. Die Tugend der Impotenz wird von Wagner der Tugend des guten, geraden Instinktes entgegengesetzt. Das Moralisieren sittlicher Sterilität, diese belfernde, schielende, ewig pathetische Moral, diese Christlichkeit und Selbstgerechtigkeit, hinter der immer uneingestandener Neid versetzter, unausgegorener Sinnlichkeit steht, diese sauer angelaufene Milch scheinheiliger Sittlichkeit wird durch die Gestalt Klingsors, des alten Zauberers, versinnlicht. Ihr gegenüber steht die freudig-selbstverständlich tumbe Sicherheit des Knaben Parsifal. In ihm lebt die Ethik der schönen Seele, die Keuschheit ohne Zwang und Qual; auf Seite jener fordernden, heimlich schielenden Impotenz nur der Krampf und Kampf um Ideale, die die eigenste menschliche Natur kasteien und vergewaltigen. Auch Klingsor zwar herrscht über Kundry, auch Klingsor hält Kundry in Zwang und Bann. Aber nur Parsifal überwindet und zwingt sie seelisch. Kann man Parsifal-Naturen mit den, ach, so zahllosen Klingsor-Seelen verwechseln? Kann man verkennen, daß für die Parsifal-Natur der Lüste Zaubergarten nicht dadurch reizlos wird, daß die menschliche Seele durch Selbstverstümmelung vergewaltigt wurde, sondern darum, weil diese Seele selber in Freiheit und Selbsterfüllung schließlich die Welt, der sie dient (ihre eigene Welt), überwindet?! Parsifal entsagt, ohne sich und andre zu

quälen. Die Entsagung Klingsors verbirgt eine ohnmächtige Gier. Niemals ist feiner, als in dieser Entgegensetzung des Zauberers und des Knaben, dargetan, daß dasselbe Ideal der Weltüberwindung und christlichen Weltflucht gleichzeitig Schwäche und Stärke, Ohnmacht und Sieg ist. Nietzsche hätte getrost gerade im Parsifal, in diesem ritterlich gedachten, jugendstarken, blühwilligen Christus den ältesten Sprossen seines Uebermenschen begrüßen können. Dieser Uebermensch dient und opfert kraft seines Herrenwillens. Er opfert mit Frohsinn. Seine Moral ist nicht im unfreien Banne der Notwendigkeit, sondern Selbstgesetzgebung eigensten, freiesten, aktiven Herrenwillens. Er fühlt sich für alle andern verantwortlich, gerade darum, weil er stärker ist als die andern. Er dient, weil er vornehmer ist. Ihm ist die Demütigung eines Feindes stillste Scham. Keusche Demut, lauterer Stolz.

10

Nach der Vorstellung wurde in der Gartenveranda getafelt. Sobald man den Fuß wieder auf dem lieben bayrischen Boden hat, beginnt der Verzweiflungskampf mit dem Schnittlauch. Ich werde krank, wenn ich es rieche. Und alles in Bayern, die Tassen, Gläser, Gefäße, Kleider, die Kinder, in den Dörfern und in der Stadt, die Hände der schönsten bayrischen Frauen — alles riecht nach Schnittlauch. Sie tun es an die Suppen, in die Saucen. Das schönste, seltenste Wildbret werden sie erst in Essigsäure legen (sie nennen das: a Beiz geben), solange, bis das Aroma verloren ist. Und dann, wenn der Rehrücken essiggesäuert ist, tun sie ihr grünes Schnittlauch darüber. Sie sind geborene Kunstkritiker. Ich habe ihnen nichts vorzuwerfen. Das Gespräch verweilt einen Moment beim Erlebten. „Wundervoll! Großartig! Himmlisch!“ „Fanden Sie nicht, daß das Timbre der Kundry im zweiten Aufzug unrein war?“ fragte mich die Geheimrätin aus Berlin. Dann begann man vom Grafen von Zeppelin zu reden. Einer der Herren erhob sich zu einem Toast, in welchem eine Heiratsstiftung zwischen den Häusern Zeppelin und Wagner vollzogen wurde. Sie hängen heuer gemeinsam in allen Schaufenstern der bayreuther Hauptgasse. Endlich wieder einmal die langentbehrten teuren Worte: Fortschritt, Entwickelung, Markstein, epochemachend, höchster Gipfel, deutsche Kultur — des Weines Zauber ward wirksam — Aetherhöhe des deutschen Gedankens, der auf dem Gipfel nistende deutsche Aar, die heiligsten Güter der Nation — ja wahrhaftig, wir werden bald Luftschiffe bauen. Sie werden schneller fertig werden, als deutsche Kultur. Wir heute Lebendigen werden vielleicht noch in der Marssphäre auf Gralfahrten zusammenkommen und auch in den Lüften gewiß freundliche Zeitgenossen treffen: Kultursnobs, Interessante und begeisterte Oberlehrer. . .

Rundschau

Ludwig Hevesi

Hundertfältig ist sein Wesen, wandelbar und wunderbar, wie die Mosaiken in San Marco aus unzähligen erlesenen Steinchen zusammengesetzt und in seiner Gesamtheit doch von unbestreitbarer Größe. Seine Empfindung scheint lebendig durch viele Jahrhunderte geschritten zu sein, so daß die Kunst der Byzantiner für sie ein ebenso gegenwärtiges Erlebnis ist wie Munch und Klimt. So entschwebt der Kernpunkt seines geistigen Daseins immer wieder der Fassungsgabe, die dieses Phänomen in feste Formel zwingen möchte.

Er ist konservativ und revolutionär (zuweilen auch nur ungebärdig). Hängt mit tränenseliger Rührung am Urväterhausrat und strebt ungeduldig über die Urenkelmode hinaus. Herrisch wird fernste Vergangenheit an Künftiges gerückt. Er überspintisiert den Spiritismus und kläubelt dann wieder in minutiösesten Wirklichkeiten, wenn er etwa mit der Umständlichkeit eines verbissenen Philologen eine Stelle im Aischylos als Interpolation nachweist. Durch Zeiten und Räume spürt er den Entwicklungswindungen einer Idee nach und gibt mit knappen, scharfen Strichen in kulturphilosophischen Perspektiven sein Bestes. Sein unheimliches Wissen bietet die sachliche Handhabe dazu. Daß er wie Beer auf dem Mars und Mond Bescheid weiß, nimmt man als erfreuliche Zutat in der Bildung eines ‚Berufsliteraten' hin. Drei Zeilen dahinter spricht er von den gelben Aufschlägen der Siebenbürger Infanteristen. Sonnensystem und Bazillus sind in seinem Hirn bloß zwei Gedanken verschiedener Stärke, aber nicht verschiedener Art. Auf überirdischer Höhe schwinden die Unterschiede zwischen Welt und Spinne, Stern und Sternchen auf einem Stern, und beide werden nur Spielball einer göttlichen Phantasie. Er hat das große Gelächter über Leben und Tod, Jehovah und Menschlein, und die selbstvernichtende Kraft, Schmerzen bis auf ihren unseligsten Grund zu leiden. Ich kenne nichts Ergreifenderes als Hevesis Parten über einen seiner Lieblinge. Als er einst Rudolf Alt besuchte, um ihm heitere Frühlingstage zu wünschen, war der Maler ein paar Stunden zuvor verstorben, und „die Pflegerin legte meine Hand an sein Genick, da war noch eine warme Stelle". Nie mehr kann man dieser Stelle vergessen, der warmen Stelle am kalten Leibe.

Ueberhaupt gehört der bessere Teil seines Herzens bildnerischer Kunst; nur der fühllosere blieb der Bühne übrig. Dort reißt zuweilen der Furor der Begeisterung mit. Hier ist sein Empfinden von kritischem Bedenken und skeptischer Bedächtigkeit geborsten und zerstückt. Seine Art hat mit lyrischer Kritik, die auf den Gefühlswellen einer Dichtung schaukelt und gaukelt, nichts gemein. So war zeitlebens das große Kind Ludwig Speidel, der in geklärtester Form dem Publikum sein dumpfes Ahnen deutete und Jahrzehnte lang sein dirigierender Liebling blieb, weil er im Grunde nie über seine Leser hinauswuchs. Wieviel Menschliches war ihm ewig fremd! Hevesis Kritik kennt keine Grenze, weil sie philo-

sophisch ist. Er wandelt seinen Sonderpfad, von dem es ihn gleichwohl mit rührender Sehnsucht immer wieder darnach bangt, das Ohr der Menge zu treffen. Aber seine Wege ziehen allzufern von den Gemeinplätzen hin, auf denen sich die großen Massen sammeln. Sicher eine der bedeutendsten Erscheinungen Wiens auf künstlerischem Gebiete, ist er dem gebildeten Trott dieser Stadt heute noch so fremd wie die Albertina, für deren schwarz-weiße, abstrakt-ideelle Werte der farbfrohe, dem Anschaulichen zugewandte Charakter des Volkes keinen Sinn hat. Es gab eine Speidelzeit, aber von einer Aera Hevesi wird keine Chronik melden.

Aus Angst, zu ‚verwienern', hat er sich gegen galante Glätte immer mehr eine unrhythmische, ungefüge Sprache zurecht gemacht. Noch im ‚Totentanz' ward dem Stil keine Außergewöhnlichkeit gestattet. In ihm findet sich noch manches Unbedeutende. Graphisch ließe sich die Kurve zur spät erreichten Vollendung nachweisen. Das Jubelblatt zu Charlotte Wolters Ehrentag (Mai 1887) zerbröselt zwischen den Fingern. Doch zehn Jahre später rührt der Nachruf an jene geheimsten Drücker der Seele, die kalte Schauer über den Rücken jagen. Zuweilen modelt er Worte, wie sie vor ihm kein Menschenmund geformt hat. Furchtbare, grausige Kakophonien, die das Ohr notzüchten. Aber sie treffen mit einem einzigen Hiebe den ehernen Kernpunkt einer Sache, daß leuchtende Funken stieben.

Jeder Satz steht, knapp, kurz und mit diktatorischer Unwiderruflichkeit hingesetzt, vielleicht nicht zuletzt darum, weil ihm das Wort so schwer und mühselig von der Lippe weicht. Gegen sein Urteil gibt es kein Revokationsrecht. Fordernd, herrisch und befehlend tritt er dem Kunstwerk gegenüber. Widerspruch wird nicht geduldet. Hevesi ist kein Kritiker in gemeinem Verstande, denn er steht nicht als Mittler zwischen Werk und Welt. Schöpfung ragt neben Schöpfung. Nur die Sprache schwebt als Brücke zwischen beiden. Sie ist mit exotischen Gleichnissen gespachtelt, wenn er über Hofmannsthal schreibt, von schlanker Sachlichkeit, wenn er von Leibl erzählt, und märchenhaft lauter, wenn er von Schönherr spricht. Aber an der übergrellen, buntscheckigen Farbigkeit dort, den vertieften Holzschnittlinien hier erkennt man in allen Abschattungen sein urtümlichstes Wesen.

Von überragender Höhe und etwas unbequemer Ferne baut er Stollen in die Gründe menschlicher Seelen, während er gelassenen Augs die hundertfachen Zusammenhänge, Widersprüche und Aehnlichkeiten überschaut und, solipsistisch in seine imaginäre Welt versponnen, sicher ist, nie zu irren. Eigentlich stellt er nicht das Kunstwerk dar, noch weniger sich im Genuß einer Dichtung, wie es Hermann Bahr liebt, der, die Seele bis zum Rand mit einer Stimmung vollgesogen, den Leser in gewaltigem Ansturm zu gleichem Eindruck fortreißen möchte. Hevesi kann sich weder ganz verlieren — weil ihm die Gabe restloser Einfühlung fehlt — noch auch ganz hergeben. Er wirft bloß ein paar lose, letzte Erkenntnisse aufs Papier, mit krasser Eindringlichkeit gesprochene Glossen, die zwischen tausend bedeutenden oder auch nur interessanten Dingen eingestreut sind. Diese Einzelheiten erfassen für sich allein eine Dichtung in ihrem Grunde, ohne doch stark genug zu sein, das Inkommensurable nachspüren zu lassen: denn diese Erkenntnisse bilden sich nicht allmählich vor uns, sondern sind als

fertige Feststellung gegeben. Es sind Zettel mit unerhörten Merkworten, die an die Objekte des Riesenmuseums der Kunst gehängt werden.

Hevesis Schriften fehlt der Aufbau. Sein Assozion wirft seltsame Schnörkel und treibt breite Blasen, und sein Hirn jagt die Gedanken bis an die äußerste Spitze, in menschenferne, luftleere Räume, wo sie sich blähen, buckeln und bäuchen, so daß man über den grotesken, transzendental verzerrten Witz lachen möchte, wenn man keine Gänsehaut bekäme. Zwischen Sinn und Widersinn, Tragik und Spaßhaftigkeit geistert seine Phantasie. Er hält die kichernde Weisheit zurück, daß die doppelte Verneinung einer Wahrheit so ungefähr wieder eine Wahrscheinlichkeit ergeben müsse, und hat eine kitzlige Art, die Probleme in schulmeisterliche Frageform zurechtzurücken. Auf dem Tanzseil des Wortspiels balanciert seine Sprache, bis zur Dunkelheit mit Fremdworten und Fachausdrücken gespickt.

Und hierin liegt vielleicht der Kernpunkt seines Wesens, in diesem Vagieren in den Grenzstreifen des Daseins: zwischen allen Wissenschaften, zwischen den Künsten und Kulturen, dem Bewußten und Triebhaften, den Zwielichtgierden des Bluts und den Zwitterstimmungen der Seele und schier zwischen allen Sprachen, als fände er mit einer nicht sein Auslangen. Er hat einst kein Vorbild im Auge gehabt und heute keine Jünger im Rücken. Man kann zwischen Kürnberger, Bahr und Handl, zwischen Schlögl und Burckhard Stammbäume legen. Um ihn ist die große Stille. Er trägt seinen Anfang und Ausgang in sich.

Hans Wantoch

Steinheil-Dramen

Das konnte nicht ausbleiben, und verwunderlich ists nur, daß es solange dauerte, ehe der Fall der schönen ‚Meg' auf die Bretter kam. Denn sonst arbeitet die Pariser Sensationsliteratur prompter. Dafür aber rückte man jetzt gleich mit zwei Stücken auf einmal an, und die Mysterien des Impasse Ronsin wirken auf das naive Vorstadtpublikum des Théâtre Molière im Faubourg Saint Denis mit derselben gruseligen Macht wie auf die skeptischen, mondänen Habitués der Bouffes parisiens, wo in den altväterisch koketten Räumen die Muse Offenbachs so lange unumschränkt herrschte. ‚Elle n'est pas coupable!' und ‚L'Impasse' decken einander in bezug auf Fabel und Ausführungen so völlig, daß man sich den Besuch des zweiten Stückes füglich ersparen kann, wenn man das erste gesehen hat. Aber wer ein Freund starker Emotionen ist, die Reflexe modernen Lebens auch in seinen bizarrsten Entartungen liebt, der wird nicht versäumen, sich den wonnigen Schauer dieser brutalen Szenen ein zweites Mal zu verschaffen. Uebrigens: da Arsène Lupin und Sherlock Holmes in hunderten von Aufführungen triumphieren, warum die Berechtigung solcher Literatur leugnen, die dadurch ein besonderes Pigment erhält, daß man in skabrösen Vorgängen verwirklicht sieht, was seit so langen Monaten schon in phantastischen Variationen kommentiert wurde. Außerdem ist die Affäre Steinheil lange nicht mehr der banale ‚fait divers', als der sie sich anfänglich präsentierte. Hat doch das führende Blatt der pariser Presse sogar pathetisch prophezeit, daß man es hier mit der Inkarnation einer Sittenepoche zu tun habe, die auf die zeitgenössische Literatur in gewissem Sinne denselben Einfluß haben werde, wie in grauem Altertum der Elektra-Mythos. Das ist nun jedenfalls über-

trieben, unbewußte Karikatur einer Zeitströmung, die sich an dem dramatischen Crescendo berauschte, mit dem diese Mordtat die öffentliche Aufmerksamkeit fesselte. Denn seit dem Tage, da Meg sich an einige Journale wandte, um die schon als aussichtslos eingestellte Untersuchung auf eigene Faust aufzunehmen — welch sensationelle Fanfarenstöße, mit denen da jeden Morgen die Zeitungsleser begrüßt wurden! Wenn die sonst so findige pariser Sicherheitspolizei in dieser Affäre kläglich scheiterte, so wurde der Fall Steinheil zu einer glänzenden Bravourleistung für die Journalistik, und man müßte in den Annalen der Presse lange suchen, um ein würdiges Gegenstück für diesen Theatercoup zu finden, da in einem sechsstündigen nächtlichen Kreuzverhör die Reporter des ‚Matin' und ‚Echo de Paris' Madame Steinheil ein Teil-Geständnis entreißen, das am nächsten Tage zur Verhaftung der ‚veuve tragique' führt. Damit begannen für Paris Wochen beständigen Fiebers, wirren Taumels, ein skandalöses Prangerstehen all der einflußreichen Männer, die sich in die Gunst der schönen Frau geteilt hatten. Man schleift den Namen von Felix Faure, der in den Armen seiner Geliebten starb, im Schmutze; der König Sisowath von Kambodscha, Minister, Politiker, Industrielle, hohe Justizbeamte, zuletzt Dujardin-Beaumetz, Sekretär der schönen Künste — sie alle defilieren in dieser Reihe. Geradezu unerklärlich wäre es also gewesen, wenn sich nicht die Literatur dieses dankbaren Stoffes bemächtigt hätte. Volksbarden und Kupletdichter profitierten von dieser unerhofften Chance, alt und jung sang zu den Melodien von ‚Ma gosse' und ‚La petite bretonne' eine Unzahl oft haarsträubend gereimter Lieder, Lobeshymnen auf Remy, Spottgesänge auf die Polizei und Klagelieder der schönen Witwe, besonders das drollige ‚Elle est à Saint Lazare!' Die Chansonniers folgten, die berühmtesten zuerst, Mayol machte die ‚Ode auf Hamard' populär, und der gallbittere Fursy verhöhnte in seiner ‚boîte' Polizei und Regierung.

Als der dramatische Niederschlag all dieser Stimmungswerte figurieren nun diese beiden Dramen, von denen hier ‚L'Impasse' erwähnt sei, dem witzigen und amüsanten Léon Xanrof zu Ehren, der als Autor zeichnet und seinen tollen Uebermut in den einzelnen Szenen nicht verleugnet. Sonst sind die Personen dieses Stückes, das sich mit mehr Berechtigung ein Sittengemälde nennen kann als so manches berühmte Werk dieser Spezies, getreue Kopien der wirklichen Akteure: der Bildhauer Sainteyves als betrogener Gatte, die dämonische Gaby, indulgente Freunde und Gäste, Liebhaber, das drollige Dienerpaar, selbst Felix Faure im Inkognito eines Ministers. Nichts fehlt in diesem solid gezimmerten Stücke, das ein ernüchterndes und doch so wahres Bild der modernen ‚ménage bien parisien' gibt, und wenn im Schlußakt das grausige Bild der Ermordung kommt, der liebestolle Chauffeur aus dem Schlafzimmer Gabys taumelt und den Bildhauer erwürgt, so wird man sich angesichts der aufwühlenden Wirkung klar, wie sehr, wenigstens in Paris, durch die Affäre Steinheil die Grenzen dramatischer Darstellungskunst erweitert wurden, da Szenen, die sonst nur vor einem ganz speziellen Publikum im Grand Guignol oder Ambigu goutiert wurden, jetzt selbst — wie Mirbeaus ‚Foyer' beweist — auf den Brettern der Comédie Française heimisch zu werden beginnen.

Franz Farga

Aus der Praxis

Kulissen / von Friedrich Weber-Robine

Wer nicht genau mit dem Betrieb eines Theaters vertraut ist und nicht gewisse Kenntnisse in der Erzeugung künstlerischer Effekte besitzt, wird mit einer Theatererfindung wahrscheinlich kein Glück haben. Darum ist auch dort, wo in erster Linie technische Kentnisse vorliegen, also auf dem Gebiet der Beleuchtung, das meiste geschehen. Die Fachleute am Theater haben im allgemeinen zu wenig Zeit, um grüblerischen Neigungen nachzugehen. Dessen ungeachtet sind sie doch ziemlich stark an der Entwicklung der dekorativen Hilfsmittel des Bühnenwesens beteiligt.

Die Geschichte des Gegenstandes selbst ist noch sehr jung, denn die Bühnenverhältnisse früherer Zeiten waren von ganz andrer Beschaffenheit als die heutigen und gipfelten, soweit der Charakter der Schaubühne in Frage kommt, weniger in der Verwirklichung künstlerischer Gesetze, als in dem Aufwand großer Pracht. Bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunders hatte Italien den Ton angegeben; dann lief ihm Frankreich den Rang ab, und man kann noch heute in Stuttgart und München den Einfluß des französischen Geschmacks wahrnehmen. Der Aufwand an Material und Menschen bei großen Bühnenaufführungen des vorigen Jahrhunderts war auch viel zu bedeutend, als daß man der künstlerischen Vollendung von Dekorationen die genügende Hingabe hätte widmen können. Bei einer großen Opernaufführung im achtzehnten Jahrhundert hat man 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampeltiere verwendet. 8000 Kerzen und Lampen beleuchteten das Haus, und 250 Personen bedienten die Maschinen. In einem Falle stellte man die Stadt Rom bei nächtlicher Beleuchtung dar, errichtete auf offner Bühne einen Garten mit natürlichen Springbrunnem und Wasserfall und beschäftigte im Schlußballet 300 Personen.

Diesen Zuständen gegenüber bildet die Theaterperspektive die Grundlage für die Entwicklung unserer neuzeitlichen Dekorationskunst. Die frühere Kulisse wird jetzt vielfach und namentlich bei Zimmerdekorationen zur Vermeidung unbeabsichtigter Einblicke in die Nebenräume durch das vollständig gedeckte Bühnenbild aus ganzen, perspektivisch zugeschnittenen und nach hinten sich verkürzenden Stücken ersetzt, so daß man den Eindruck eines absolut abgeschlossenen Raumes erhält. Wenn darin gegenwärtig eine wesentliche Neuerung gesehen wird, so beruht das auf einen Irrtum; denn schon Friedrich Ludwig Schröder hat solche geschlossenen Zimmer angewendet, und in München wurden sie schon im Jahre 1839 nach französischem Muster von dem Intendanten Küstner eingeführt. Die an die Stelle von Soffiten getretenen, das Zimmer nach oben abschließenden Decken bezogen wir aus Frankreich. Eine Zwischenphase brachten die Meininger in Form von plastischen Dekorationsstücken, um die Illusion zu fördern, und erst nach dieser Zeit beginnt die heutige Technik der Kulissen, Soffiten nnd sonstigen Dekorationsmittel.

Bei den Kulissen kommt es bekanntlich auf das Gewicht, auf die leichte und geräuschlose Beweglichkeit, sowie auf die sichere Anordnung an. Die Szene muß in kürzester Zeit gewechselt werden können. Gut ist es auch, wenn ausgeschaltete Kulissen nicht fortgeschafft und nicht besonders aufbewahrt werden müssen. So entstand eine neue Kulissenanordnung, bei welcher die einzelnen Wände wie die Blätter eines Buches aneinandergelegt sind, so daß sich auf jeder aufgeschlagenen Doppelseite eine andre Szenerie zeigt. Beim Verstellen der Kulissen ist also nur eine Drehung der Einzelwände erforderlich, um ohne weiteres jede gewünschte,

in dem Kulissenbuch vorhandene Szenerie sichtbar zu machen. Die Kulissenstation wird zweckmäßig unten und oben mit senkrechten Bolzen versehen, welche zur drehbaren Lagerung der Kulissen in dazu geeigneten Lagern dienen. Die Einzelwand besteht aus einem Holzrahmen, der auf beiden Seiten in gebräuchlicher Weise mit Leinwand oder andern Stoffen überzogen und mit dem entsprechenden Bilde bemalt ist. Ein besonderes System knüpft an die Tatsache an, daß die übliche, in Holzrahmen gefaßte Kulisse durch ihre Befestigung an einer bestimmten Stelle der Bühne und infolge ihres bedeutenden Gewichts äußerst unhandlich und platzraubend sei. Deshalb sollen nach dem neuen System die Kulissen nur oben und unten mit einer festen Leiste oder einer Stange versehen und dadurch straff gehalten werden. Zur leichtern Beweglichkeit der Kulisse trägt namentlich die Anordnung von Wirbeln und Rollen am obern Aufhängepunkt bei. Die Rollen laufen auf einer Fahrbahn. Der untere Aufhängepunkt besteht aus einem Zapfen in einem Knopfe, welcher unter eine geschlitzte Schiene greift und auf dem Fußboden befestigt ist. Dazu kann der Zapfen in dem Schlitz verschoben und auch beliebig gedreht werden. Die Federn befinden sich zwischen dem obern Befestigungspunkt und der obern Leiste der Kulissen und dienen dazu, diese im eingehängten Zustande straff zu spannen. Führt man den untern Zapfen aus dem Schienenschlitz heraus, so treten die Federn außer Spannung, und die Kulisse hängt frei herab, um mittels der Rollen nach einem beliebigen Punkt der Fahrbahn verschoben zu werden. Bei diesem System ist es auch möglich, die untere Verbindung leicht zu lösen, Drehbewegungen und Verschiebungen innerhalb bestimmter Grenzen mit den Kulissen auszuführen.

Auch das Aufhängen von Bühnendekorationen ist schon Gegenstand erfinderischer Arbeit gewesen. Vor ganz kurzer Zeit erschien eine neue Vorrichtung, welche sich ebenfalls eine schnelle und sichere Handhabung zum Ziele macht. Die Hängevorrichtung besteht aus einem auf einer Zugstange der Länge nach verschiebbaren Hängebügel mit hochklappbarem vordern Schenkel, in dessen Stelllöcher sich der Kopf eines Tragehakens einlegt, welcher durch die Dekoration hindurchgeht und am hintern Schenkel des Hängebügels mittels einer Oese senkrecht geführt wird. Der vordere hochklappbare Schenkel des Hängebügels ist mit dem Traghaken in der jeweilig gegebenen Lage durch einen federnden, seitlich abklappbaren, gezahnten Hebel gesichert, welcher mittels einer Warze in eine Pfanne des ihn tragenden hochklappbaren Schenkels greift.

Neben der Aufhängung spielt noch das Kapitel der Verwendung einzelner Kulissenwände, namentlich zur Darstellung von sogenannten geschlossenen Zimmern, eine große Rolle. In der Regel geschieht die Verbindung der einzeln en Wände untereinander durch sogenannte Schlagleinen. Ihre Standfestigkeit erhalten sie durch ihre Verbindung mit dem Fußboden mittels Holzlatten, sogenannten Streifen, welche nach Art von Streben aufgestellt und an Kulissenrahmen und Fußboden mit Theaterbohrern befestigt sind. Daß dazu eine gewisse Geschicklichkeit der Bühnenarbeiter gehört, wenn die Wände nicht klaffen oder schief stehen sollen, wissen die technischen Leiter schmerzvoll zu berichten. Dem soll nun abgeholfen werden durch drei Rahmen, welche zur Bildung eines Zimmers genügen. Jeder einzelne Rahmen besteht aus den bekannten Leisten, deren Fußenden durch einen schmalen und flachen Stab verbunden sind. Die drei Rahmen werden in üblicher Weise mit Schlageisen oder Zapfen verbunden, während die drei Schenkelrahmen auf einer freien Seite an dem Stift drehbar in den Fußboden eingelassen werden. Je nach der Breite eines Wandteils werden die Rahmen mit Stützen versehen, die sich an ihren obern Enden in Aussparungen der Leisten so einfügen, daß die Vorderkanten miteinander abschließen. Dementsprechend vollzieht sich auch die Gesamtverbindung der Teile. Der Grundgedanke der Sache besteht eben darin, daß an Rahmen die einzelnen Wandteile abwechselnd mit Haken und Scharnierhaken befestigt sind. Die Haken werden durch die bereits erwähnten Stützen getragen, die Stützen wiederum teilen den Rahmen in Felder von bestimmter

Breite ein, und diese Breite stimmt natürlich mit den einzelnen Wandteilen überein. Die Verbindung der Stütze mit dem Rahmen erfolgt im obern Teil durch Haken und im untern Teil durch Stifte. Die einzelnen Wände werden in der Weise aufgestellt, daß man die Wandteile unter das Scharnier schiebt, etwas anhebt und dann in die Fußhaken gleiten läßt. Die Fugen der Wandteile befinden sich auf der Mitte der Stütze, damit Spalten zwischen den Wänden verdeckt und ein Durchleuchten verhindert wird. Die Umwandlung eines Zimmers kann ein einziger Bühnenarbeiter durch Umdrehen der Wände oder durch Einfügen mehrerer Wandteile in kurzer Zeit erledigen.

Schließlich möchte ich noch eine von Fortuny gebrauchte Kulisse aus übereinander geklebten transparenten Schichten von Drahtgaze, welche mit vegetabilischen oder tierischen Stoffen überzogen wird, erwähnen. Theaterdekorationen mit lichtdurchlässigen Rändern sind an sich nicht neu; doch mußte man zu ihrer Versteifung stets einen festen Rand aus Holz, starkem Draht und dergleichen herstellen, damit das dünne, transparente Material in der erforderlichen Lage festhielt. Dabei war aber zu beklagen, daß dieser Rand durch das Versteifungsmaterial der leichten Durchlässigkeit beraubt, außerdem die Herstellung von vielfach gewundenen leinenen Randkonturen sehr erschwert wurde. Fortuny will deshalb, daß zu diesem Zwecke transparentes Material verwendet wird, welches an sich schon steif ist, und nimmt als solches Drahtgaze, die, wie gesagt, mit vegetabilischen oder tierischen Stoffen überzogen ist. Allein durch die Verminderung der übereinander geklebten Schichten des Materials, die zur Erreichung der Steifheit und Undurchsichtigkeit durchaus genügen, erscheinen die Randkonturen mehr oder weniger lichtdurchlässig und können mit Leichtigkeit in beliebiger Feinheit ausgeschnitten werden.

Diese wenigen Typen neuzeitlicher Kulissentechnik zeigen uns, daß man vollkommneren maschinellen Mitteln auf der Spur ist, und daß ein Zusammengehen von Technik und Kunst im Interesse kultureller Entwicklung liegt.

* * *

Annahmen

Georg von Forell: Der Ehrenrat, Lustspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

P. Gavault: Theodor & Co., Dreiaktiger Schwank. Berlin, Trianontheater.

St. John Hankin: Der verlorene Sohn, Dreiaktige Komödie. Friedrichroda, Kurtheater.

Larsen und Hostrup: Per Bunkes Vorgeschichten, Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Fritz Mack: Gemütsmenschen, Groteskenzyklus. Friedrichroda, Kurtheater.

G. W. Peters: Rosen auf Draht, Dreiaktige Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Leo Walther Stein: Das Leutnantsmündel, Dreiaktiges Lustspiel. Friedrichroda, Kurtheater.

Kory Towska: Der Fingerhut, Fünfaktiges ‚niederländisches Lustspiel'. Eisenach, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

26. 6. Otto Erich Hartleben: Diogenes, Fragment. Hagen, Theater- und Konzerthalle.

4. 7. Alfred Schmasow und Karl Heinz: Der Vielgeliebte, Schwank. Pyrmont, Kurtheater.

9. 7. Rudolf Presber: Das Versöhnungsfest, Einaktige Komödie. München, Volkstheater (Adele Hartwigs Ensemble).

10. 7. Hellmuth Max: Blinde Kuh, Dreiaktiges Spiel. Nürnberg, Volkstheater.

11. 7. Eberhart König: Frühlingsregen, Ein Schelmenspiel in drei Streichen. Friedrichroda, Kurtheater.

17. 7. Arthur Rosenberger: Zwischen ihm und ihm, Plauderei. Marienbad, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

M. Gérauld: Mimi, Schwank. Berlin Sommerspielzeit der Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

M. M. Mack: Arbeitslos, Einakter. London, Stage Society.

W. Somerset Maugham: Der edle Spanier, Ein victorianischer Schwank in drei Akten. London, Royalty Theatre.

Axel Maurer: Der König von Babylon, Drama. Christiania, Nationaltheater.

Max Maurey: Stradivarius, Einakter. Paris, Comédie.

François de Nion und George de Buysieulx: Vor dem Glück, Einakter. Paris, Comédie.

Seymour Obermer: Das Sklavenheim, Ein originales Stück in drei Akten. London, Hys Majestys Theatre.

Maurice Sergines: Der Herzbube, Lustspiel. Paris, Athénée.

Bernard Shaw: Zeitungsausschnitte, Einaktige Komödie. London, Court Theatre.

Alessandro Stella: Hyper, Einakter. Venedig, Teatro Malibran.

Neue Bücher

Dramen

Hans Eschelbach: Der Abtrünnige, Drama. Ravensburg, Friedrich Alber. 158 S. Mk. 1,80.

Friedrich Freksa: Die Fackel des Eros, Ein Dramenzyklus. München, Georg Müller. 150 S.

Zeitschriftenschau

Karl Bleibtreu: Die Rutlandtheorie. Der neue Weg XXXVIII, 27.

Heinrich Chevalley: Edyth Walker. Bühne und Welt XI, 19.

Franz Fischer: Der Mohr in ‚Titus Andronikus'. Bühnenbote X, 28.

E. Gallert-Reinfeld: Sozialpolitische Gedanken zu einem Reichstheatergesetz. Der neue Weg XXXVIII, 27.

Paul Gernsdorf: Zur Reform der Provinztheater. Der neue Weg XXXVIII, 28.

Adolf Gerstmann: Lustige Zeit — lustige Leut'. Beilage zur Vossischen Zeitung 28, 29, 30.

Ferdinand Gregori: Das geistliche Schauspiel und die Kunst. Kunstwart XXII, 20.

Engagements

Berlin (Schauspielhaus): Ria Ressel.

Bochum (Stadttheater): Ada Kirsch, Fritz von Massow.

Todesfälle

J. Bettelheim in Berlin. Geboren am 26. Oktober 1841 in Wien. Dramatiker und Dramaturg.

Personalia

Otto Brahm ist vom König von Schweden zum Ritter des Sankt-Olaf-Ordens ernannt worden.

Louis Ellmenreich, der Oberregisseur des Hoftheaters von Hannover, ist nach fünfzigjähriger Bühnentätigkeit in den Ruhestand getreten.

Nachrichten

Die finanziellen Nöte der leipziger Stadttheater, die den Bestand der Bühnen in Frage stellten, sind dadurch beseitigt worden, daß die Stadt den Theaterfundus für den Betrag von 300 000 Mark angekauft, auf die jährliche Pachtsumme von etwa 27 000 Mark Verzicht geleistet und die Eintrittspreise erhöht hat.

Durch allerhöchsten Erlaß ist zur öffentlichen Aufführung der Trilogie ‚Drei Siege' von Leopold Adler, in welcher Friedrich der Große auftritt, die Genehmigung erteilt worden.

Ludwig Barnay, der im vorigen Herbst provisorisch auf ein Jahr an die Spitze des Hoftheaters von Hannover berufen wurde, ist die Leitung für mehrere Jahre übertragen worden.

Julius Berstl ist als Dramaturg für das Kleine Theater in Berlin verpflichtet worden.

Franz Gottscheid, der Direktor des kieler Stadttheaters, ist zum Direktor des Neuen Stadttheaters in Posen, das 1910 eröffnet wird, gewählt worden.

Der Schauspieler Adolf Klein übernimmt am ersten September dieses Jahres die Leitung des Deutschen Theaters in Lodz.

Die Nummern 32 und 33 erscheinen als Doppelnummer am 12. August.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 32/33
12. August 1909

Die Einheit des Ortes und der Zeit / von Paul Ernst

Der folgenden Untersuchung muß eine längere Erklärung über den Standpunkt vorausgehen, von welchem der Verfasser das Drama betrachtet.

Man unterscheidet absolute Musik und Programmusik. So bekannt die Unterscheidung ist, so wenig macht man sich doch ihre grundlegende Bedeutung klar. Das hat nicht nur große Mißverständnisse im Theoretischen zur Folge, sondern Unklarheiten bei den Komponisten und falsche Aufnahme bei den Zuhörern. Einen entsprechenden Unterschied möchte ich für das Drama machen: da er bis jetzt noch nicht gemacht wurde, so sind in der Dramaturgie noch ärgere Mißverständnisse vorhanden, irren Künstler noch mehr in ihren Mitteln und Absichten, und werden die Empfindungen des Zuschauers noch mehr in falsche Bahnen geleitet.

Die Mittel des Musikers sind Töne, die Mittel des Dramatikers Worte. Diese Mittel können die Künstler gebrauchen, um Vorgänge in der Außenwelt nachzubilden, oder um im Hörer eine geordnete Reihe von Empfindungen zu erzeugen. Ich gebrauche das Entweder — Oder, um meine Gedanken deutlicher zu machen; in Wirklichkeit ist für den Künstler keine Nachbildung der Außenwelt möglich ohne eine Empfindungenreihe, und keine Empfindungenreihe ohne Nachbildung; nur: in der einen Kunst wird das Hauptgewicht auf die Nachbildung, in der andern auf die Empfindungenreihe gelegt. Die Nachbildung ist nie Selbstzweck, sondern Mittel für Empfindungen der Zuschauer, die man als eine Art der ästhetischen Empfindungen bezeichnen muß, sowie für das Vergnügen, das uns jede Nachbildung verschafft, selbst rein mechanische, wie die bewegten Bilderchen der Camera obscura. Die mit diesem Vergnügen verbundenen Empfindungen haben stets eine große Nähe zur Wirklichkeit, dergestalt, daß statt ihrer oft bloße Gefühle erzeugt werden können. Ich spreche in der Poesie

hier nur vom Drama, es gilt aber das Gesagte natürlich auch für die andern Formen der Poesie, die verschiedenen Arten der Lyrik und der Erzählung. Auf der andern Seite: die Empfindungenreihe ist zwar stets Selbstzweck, aber sie kann nie ganz ohne Außenweltsnachbildung erzeugt werden, denn Worte und Töne sind ja aus der Wirklichkeit genommen. Wenn man eine Fuge von Bach gegen eine Symphonie von Strauß stellt, so hat man etwa eine Vorstellung der Extreme, und man wird zugeben, daß die beiden Werke nur die äußern Mittel miteinander gemein haben, sonst nichts.

*

So ungerne man es zugeben wird: wir stehen in der Dramaturgie noch im wesentlichen auf dem Standpunkt des Aristoteles; im wesentlichen, nämlich in der Auffassung des Dramas als lediglich der Nachbildung einer Handlung. Corneille stützte sich auf ihn, um seine Theorie zu beweisen, und Lessing, um sie zu widerlegen. Nun höre man, wie Corneille seine Forderung der Einheit der Zeit begründet: »Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes, et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents, qu'ils rassemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et rassemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité.« Das ist genau derselbe Gedankengang, der in den achtziger Jahren zu der Theorie von der fortgelassenen vierten Wand führte, und mit dem heute noch der fortgeschrittene Kritiker gegen Monolge und das Sprechen zur Seite ankämpft. Man hat gut sagen, daß Nachbildung nicht Nachahmung ist: so lange man keine höhere Instanz anführen kann, unter deren Herrschaft die μίμησις oder imitation steht, wird der Theoretiker und Kritiker immer wieder diesen Gedankengang vorbringen, denn ohne jene höhere Instanz ist er eben unwiderleglich.

Eine Theorie kann falsch begründet und doch richtig sein; das kann man im täglichen Leben bei Menschen des Handelns oft beobachten: es ist eine Empfindung des Richtigen, oder vielmehr des Gewollten da, und nachträglich wird ein Grund für sie gesucht. Wäre der eigentliche Grund für Corneille wirklich gewesen, daß eine Handlung, die auf der Bühne soviel Zeit braucht wie im Leben, dem ‚Original' ähnlicher wäre, nie eine länger dauernde; und daß man nur, wenn es durchaus nicht anders gehe, vier, sechs, zehn und allerhöchstens vierundzwanzig Stunden oder etwas darüber für die Handlung gestatten könne — dann wäre er vielleicht auch auf die Idee gekommen, daß Prosa doch der Natur ähnlicher ist als Verse, weiterhin Sprechsprache ähnlicher als gebildete Prosa: und schließlich hätte er wohl eingesehen, daß die konzentrierte Handlung der Bühne selbst bei dem reinsten Naturalisten denn doch nur eine recht geringe Aehnlichkeit mit Vorgängen der Wirklichkeit hat.

Bei der Einheit des Ortes kommt er mit der vraisemblance noch mehr ins Gedränge als bei der Zeit, aber sein Gedankengang ist dafür richtiger, weil die Möglichkeit der Selbsttäuschung wegfällt. Er sagt, daß er Einheit des Ortes braucht, aber in der Regel die Personen nicht schicklich an diesem Ort zusammenbringen kann. Dann erklärt er: »Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrais à leur exemple introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral . . . une salle sur laquelle ouvrent les divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges: l'un, que chacun de ceux qui y parlerait fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans le cabinet pour parler à eux, ceux-ci pûssent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes.« Auch hier also kommt ihm immer die Wirklichkeit störend in seinen Aufbau: und obwohl er einerseits so weit geht, einen konventionellen Ort des Zusammentreffens zu verlangen, den der Zuschauer akzeptieren muß, fürchtet er auf der andern Seite doch immer die Unwahrscheinlichkeit. Es ist bekannt, wie man diesen ‚Saal' verspottet hat: mit Recht, denn Corneille hat selbst nie den Boden verlassen, von dem aus man ihm Gezwungenheit und Unwahrscheinlichkeit vorwerfen kann. Als Lessing ihn vom Standpunkt der Natürlichkeit (angeblichen Natürlichkeit) Shakespeares kritisierte, war er im Recht gegen Corneille: aber er war nicht im Recht gegenüber der Empfindung, die Corneille nur nicht ausdrücken konnte. (Schluß folgt)

Englische Tänzerinnen / von Peter Altenberg

Sissi B., Lillie R., ihr waret gutmütig, sanftmütig, wie edle Kinder. Ihr wurdet zutraulich, wenn man euch lieb hatte. Ihr kamet wie scheue Rehe aus dem Waldesdickicht eures Mißtrauens, falls man euch liebevoll-gerührt betrachtete. Eure Art zu gehen war schon wunderbar. Und das allein bewirkte bereits tiefe Anhänglichkeit in mir. Aber der ‚liebende Mann' hat für diese göttlichen Details kein Auge! Er will besitzen, sich erlösen, sich berauschen, sich betäuben. Was kümmert ihn euer Schreiten?! Er hat keinerlei Achtung vor euerm stillen Dasitzen und In-die-ferne-Heimat-Hineinblicken, in fremdem Lande. Er hat keinerlei Achtung vor ‚kindlicher Verlassenheit', und vielleicht fehlen euch zwanzig Kronen für die Wäscherin —.

Ihr mußtet trinken, ohne daß euch zu trinken war, ihr mußtet lachen, ohne daß euch zu lachen war, ihr mußtet tanzen; aber zu tanzen war euch immer!

Und dann fuhren sie in ein neues ‚Engagement'. Und die eine schrieb mir: „Grüßen Sie herzlichst Herrn B. K. Fragen Sie ihn, weshalb er mich zuletzt so sehr gekränkt und beleidigt habe?! Ich habe ihm doch so schön vorgetanzt und ihm seine englischen Lieblingslieder alle noch zuletzt vorgesungen — — —!?!"

Réjane / von Maximilian Harden

Gabriele Réjane übte die junge Kraft zuerst als Possensoubrette. Sie war kaum mittelgroß, munter und frech wie ein pariser Taugenichts und mager wie ein Kätzchen, das fleißig nachts die Dächer besucht: leichtsinnige Mädchen und listige Kammerkatzen mußten ihr mühelos gelingen. Damals, um das Jahr 1875, stand Céline Chaumont auf der Sonnenhöhe des Ruhmes, und alle Konservatoristinnen träumten davon, der vergötterten Heldin von Toto chez Tata und La petite marquise eines Tages ähnlich zu werden; daß die kleine Gabriele den Parisern einst die große Céline ersetzen und ihren Rollenkreis weit über das Chaumontreich hinaus dehnen sollte, ahnte die flinke Anfängerin selbst sicher nicht. Sie hat viel, namentlich als Sprecherin, von dem Vorbild gelernt, und wenn sie die Unerreichbare auf deren eigenstem Gebiet auch nicht erreichte, schuf sie doch bald ein neues poncif, das nicht weniger gefiel als Célines Frauentypus und früh schon den Blick der beliebtesten Theatraliker auf das werdende Talent lenkte. Sie merkten: der süße Racker ist für listige Zofen und Zwanzigfrancsmädchen zu gut; er kann vielleicht die neue Pariserin, das Modepüppchen der Dritten Republik, lebendig auf die Bühne stellen. Henri Meilhac, der immer nach neuen Weiblichkeiten umherschnüffelte, hatte auch diesmal wieder die beste Witterung; er gab der rasch wachsenden Schauspielerin, die in Gondinets ‚Klub' und in Richepins Glu aufgefallen war, aber noch nicht zu den Lieblingen der Boulevards zählte, die Hauptrolle in seinem feinen Schwank Décoré und hatte sein Vertrauen nicht zu bereuen. Die Réjane fand den ersten großen Erfolg, Papa Sarcey breitete segnend die fetten Hände über ihr pfiffig blinzelndes Köpfchen, die neue Heldin der vie parisienne war entdeckt. Sie brachte alles mit, was der alternde Meilhac brauchte, ersehnte: die elegante, wenns nötig war, auch höchst korrekte Haltung, die nun nicht mehr an den Hetärismus des Zweiten Kaiserreiches erinnern durfte, die ironische Grundstimmung, die ihr erlaubte, mit einem Blick, einem aufleuchtenden Ton, einer raschen, kaum merkbaren Geberde die Komik der ernsten und den Ernst der komischen Vorgänge zu zeigen und so zwischen Bühne und Publikum eine stets schmeichelhafte, dem Pariser besonders willkommene Intimität herzustellen, und die behende Laune einer in allen Temperamentsfarben schillernden, über alle Töne und Mienen nach Belieben verfügenden Persönlichkeit. Der erfahrene Meilhac, der sich seit den Tagen der schönen Schneider an mancher großen und kleinen Komödiantin gerieben hatte, wußte den Wert einer solchen Persönlichkeit zu schätzen; ihm schien in Réjane das parodistische Talent besonders stark, und er ließ sie in der vom Dichter nicht allzu reichlich ausgestatteten Komödie Ma Cousine deshalb die Künste produzieren, die sonst nur auf Montmartre verschämt zu bewundern sind. Auch diesmal trog die Berechnung den Schlauen nicht: alle Pariser und erst recht alle

Fremden wollten sehen, wie der soignierten Vaudevilleherrscherin der schauerlich freche Tanz der Dame Grille d'Egout gelang. Vorher aber schon war Fräulein Réjane zu hellern Kunsthöhen emporgestiegen, den Warnern, die sie im warmen Tal der gallischen Schwänke zurückhalten wollten, zum Trotz. Alte und junge Freunde, Kritiker, Kollegen und Chroniqueure beschworen sie, sich auf das gefährliche Abenteuer nicht einzulassen, ihren Ruf nicht in leichtsinnigem Frevel aufs böse Spiel zu setzen, sondern sich im Lande Meilhacs und Sardous auch fernerhin redlich zu nähren — umsonst: die Réjane lachte den Warnern ins bekümmerte Gesicht, legte die zu Stößen geschichteten Briefe säuberlich in den Kasten und erzählte jedem, der es hören wollte, sie sei für ihr Stück, ihren Autor und ihre Rolle begeistert und wolle um jeden Preis mitkämpfen, wenn der Naturalismus auf der Bühne die Hauptschlacht wage. Zu diesem Entschluß gehörte damals immerhin Mut; Edmond de Goncourt, dessen ‚Germinie' gespielt werden sollte, hatte sich durch antisemitische und antikapitalistische Regungen bei einem wichtigen Teil des Publikums und durch mancherlei unbequeme Eigentümlichkeiten seines sensiblen Charakters bei den Stimmführern der Presse verhaßt gemacht; und die Schauspielerin, die für sein schon vor der Aufführung in den Abgrund verdammtes Werk so hitzig eintrat, mußte die Rache der Mächtigen fürchten. Und war sein Stück, das entfleischte Gerippe eines psychologischen Romans, auf der Bühne überhaupt möglich? Würde das geputzte Publikum sich für die Lebensgeschichte des Dienstmädchens interessieren, das sich in einen hübschen Kerl vergafft, im Rausch dumpfer Sinne nur das eine Streben noch kennt, den flatterhaften, lüderlichen Buhlen zu halten, den geliebten Leib fest zu umklammern — und kaum spürt, wie dieser Trieb die Vergiftete in die Tiefe zieht, in Trunksucht, Prostitution und das dunkle, ruchlose Diebsgewerbe? Und war es denkbar, daß die Darstellerin mondäner Niedlichkeit für diese Elende, im Maschinenlärm der Großstadt Verkommende die Gestalt, den Ton, die Geberde fand? . . Nach der Generalprobe schrieb Goncourt in sein Tagebuch: Oh, elle est merveilleuse tout le temps, Réjane! Et au moyen d'un dramatique tout simple, du dramatique que je pouvais rêver pour ma pièce. C'est vraiment une actrice! Am nächsten Abend wurde in diesem Punkt wenigstens sein Urteil vom Massengericht bestätigt; das Stück fiel und ward mit allen literarischen Ehren bestattet, die Schauspielerin aber erlebte einen Triumph, der an Sarahs ersten Heldinnensieg im Hause Molières die Erinnerung weckte. Die kleine Soubrette Meilhacs fand für die arme Germinie, qui a un gros fonds de tendresse à placer, einen wunderbar ergreifenden, ganz persönlichen Ton, sie verbannte jede eitle Regung, trat in derben Stiefeln, als plumpe rotarmige Küchenmagd, auf: und es zeigte sich wieder einmal, daß die in der Possenschule erzogenen Schauspieler, wenn sie stark zu empfinden vermögen, die besten Darsteller der Alltagstragik sind.

Germinie Lacerteux blieb im Bühnenleben der lacertenhaften Réjane

eine Episode. Sie kehrte wippend bald in den Salon zurück, trug wieder seidene Röcke, funkelnde Ringe und modische Hüte, war wieder die galante Heldin in der geschniegelten Welt des Snobismus. Aber die Dichter und Direktoren wußten nun, was diese schlanke Frau konnte, und sorgten für Rollen, in denen der ganze Umfang ihres Könnens sichtbar werden sollte. Daudet ließ sie seine entsetzlich wahre Sappho spielen; Goncourt schrieb verzückt: Jamais on n'a joué l'amour comme cela; und Frau Daudet überlegte, ob sie ihren jungen Sohn ins Theater mitnehmen, ihn der ansteckenden Wirkung dieser Fieberbrunst, dieses letzten, verzweifelnden Sinnenbegehrens aussetzen dürfe. Georges de Porto-Riche gab ihr Amoureuse, Henri Lavedan Viveurs, Maurice Donnay Lysistrata und La Douloureuse; und allmählich entstand so ein neues, dunkler gefärbtes Genre Réjane. Von ihr gespielt zu werden, war der ehrgeizige Traum aller jungen oder Jugend heuchelnden Dichter, denn sie allein schien ihnen modern, sie nur konnte die neue Frau glaubhaft verkörpern. Das merkwürdige, erschreckende Wesen, das diese Herren die neue Frau nennen, ähnelt ein bischen der guenon du pays de Nod, von der Dumas, der zärtliche Frauenfreund, warnend einst sprach. Es ist ein sehr sinnliches, sehr skrupelloses, sehr listiges Geschöpf, das nicht an den Herd und nicht in die Kinderstube taugt, Hausfrauenpflicht und Mutterschaft als unerträgliche Last empfindet und nur auf den Mann dressiert ist — auf den bourgeoisen, in allen geilen Lüsten und Lastern der Ohnmacht erfahrenen, in schmutzigen Geldhändeln entsittlichten, in der Treibhausluft der Großstädte verweichlichten Mann, der sich gern eine weiße Luxusbestie mit weichem Fell im parfümierten Käfig hält und wütend aufheult, wenn die Gefangene die Stäbchen des Gitters durchbricht und draußen dem Geschlechtssehnen Befriedigung sucht. Solche Männer, in denen, nach Nietzsches Wort, des Mannes zu wenig ist, mit Indianerschlauheit zu quälen, am glimmenden Feuer der Eifersucht langsam zu rösten und, wenn der Appetit sich regt, mit Haut und Haaren zu verspeisen, daß zwischen den Zähnen die Knöchelchen knacken, ist solchen Frauen höchstes Vergnügen. Manchmal glückt der Spaß, manchmal rafft der Mann die Energiereste zusammen, dünkt sich kraftvoll, während er nur brutal ist, und schlägt die äffische Quälerin zu Boden; immer bleibts aber ein netter, durch seine Fährnisse unterhaltsamer Sport, und immer bewahren die Weiber, die doch wissen, daß es um Leben und Tod geht, die ironische Grundstimmung ihrer Wesenheit. Ironie ist der Trost und die Wonne der Müden, denen an der Peripherie der sittlichen Welt die Leuchtfeuer erloschen, die festen Grenzen von Gut und Böse verwischt sind, und die nun an nichts mehr glauben, auch nicht an sich selbst, und an den eigenen Gefühlen, Trieben und Leidenschaften neugierig so lange herumklopfen, bis die hohle Stelle gefunden, die tragische Maske zerlöchert ist; dann kichern sie, mit einem Tränchen im Auge, über die Komik der kleinen, schwindligen Bürgerseelen, die auf geliehenen Stelzen in ein Heldenpathos hineinstolzieren wollten. Der natürliche, gesunde Mensch kennt und versteht ironische

Regungen nicht; wo sie sich melden, muß schon eine Kultur überreif geworden und mit Schimmelgespinnst bedeckt, ein Glaube geborsten, ein Baugrund versumpft sein. Sie zerbeißen mit Laugenschärfe jede Weltanschauung, zerstören die Einheit jedes Charakters und krümmen die große, gerade Linie der Volksepen ins Operettenhafte. Ironie ist die letzte Stütze der dem Tode Geweihten; und wenn gar die Weiber, die Pathetiker unter den zweizinkigen Gabeltieren, ironisch werden, dann hat einer Kultur, die so Unerschautes schuf, schon die Sterbeglocke geläutet . . . Die jungen französischen Dichter, die von den Brüdern Goncourt, von Stendhal und Flaubert, dem Schöpfer des unsterblichen Paares Bouvard und Pécuchet, abstammen, sind stets bitter und stets ironisch gestimmt, und ihre Heldinnen tragen die Spur des väterlichen Geistes. Sieht die neue französische Frau, die berühmte, wirklich so aus? Der alte Sardou, der ein streng Konservativer war und für Sitte und Ordnung schwärmte — nur nicht im Theater, wo mit Sitte und Ordnung kein Kassenerfolg zu erzielen ist — hat von der Pariserin gesagt, sie sei launisch und kompliziert, zärtlich, tückisch und treulos, selbstsüchtig und zum schwersten Opfer bereit, als Geliebte ein Kätzchen mit Krallen, als Freundin ein anhänglicher Pudel. Mit dieser Charakteristik soll das besondere Wesen der Réjane bezeichnet sein, die nach Sardous Ansicht die echteste Verkörperung der Pariserin ist; mir scheint, die Beschreibung paßt auch auf ältere Töchter der aus der Rippe Geschaffenen, und ich möchte sagen: alles Allzuweibliche liegt im Bereich der Réjanischen Kunst, der nur die hehrste Hoheit der Heldin und Vestalin versagt ist. Es ist seltsam, daß man dieser zum Küssen und zum Entsetzen weiblichen Künstlerin, vielleicht, weil sie auch wie ein Schlingel necken und toben kann, den Geschlechtsartikel entzogen hat: sie ist nicht die, nicht Frau Réjane, sie ist Réjane, kurz und bündig. Und doch hat sie ihrem Mann zwei Kinder geboren, und die Weiblichkeit ist ihr stärkster Reiz.

Ich sah sie zuerst als Frou-Frou. Das Stück, das Zola noch 1881 une peinture charmante d'un coin de notre société nannte, und an dem er die Wahrheit und Feinheit der Beobachtung rühmte, ist uns innerlich fremd; die heitern Szenen wirken noch frisch, die Sentimentalitäten schmecken wie kostbares Zuckerwerk, das lange im Ladenfenster gelegen, und auf dessen Oberfläche sich ein dünnes Staubkrüstchen gebildet hat. Ach, die Zeit vergeht jetzt wirklich zu schnell! Zola fand außer Sarah keine Schauspielerin, die ihm für Frou-Frou modern genug war, und heute rufen unsre Feuilletonfürsten, in diesem verlogenen Stück dürfe eine echte Künstlerin eigentlich gar nicht auftreten: dieselben Fürsten, denen die viel schlimmere ‚Heimat' des Herrn Sudermann keinen Brechreiz erregt. Von Frou-Frou braucht man nur den Bonbonstaub abzukratzen, dann sieht man: das Drama ist gar nicht so unmodern, denn es zeigt, wie unter der determinierenden Einwirkung der Umwelt und ererbter Anlage sich ein Menschenschicksal gestaltet. Die kleine Gilberte Brigard

ist ein leichtes Blut — sie hats vom Vater, der noch unter dem weißen Haarschopf für geschminkte Chanteusen erglüht — und wird, weil sie nur für Putz und Tand, für seidene Fähnchen, glitzernden Schmuck und rauschende Schleppen Sinn hat, im Hause kosend Frou-Frou genannt. Keine starke Seele kümmert sich ernstlich um sie, keiner sucht sie zu bilden, zu stützen gegen die Fährlichkeiten des Lebens zu stählen. Papa, der die lästigen erwachsenen Töchter gern unter der Haube hätte, treibt an einem lauen Sommerabend seine Jüngste in die Arme eines Mannes, den sie nicht liebt und der sie nicht kennt. Das nannte man damals schon eine Verlobung. Die tändelnde Braut wird eine müßige Frau und eine lieblose Mutter, die mit dem Kind nur wie mit einer Puppe spielt, ihm die Brust, deren feine Linie nicht leiden darf, versagt und nur krause Gedanken an Kurzweil und heitere Gesellschaftsfreuden im hübschen Vogelköpfchen hegt. Sie nimmt nichts ernst als das Komödienspiel, das sie in einem Salon ‚für die Armen' veranstalten will, merkt nicht, daß im eigenen Hause die Aermsten wohnen, ihr Mann und ihr Kind — Herr L'Arronge hat aus den Flicken, die Meilhac hier fallen ließ, ein ganzes Familienstück von wohltätigen Frauen gemacht — und ist sehr erstaunt und beinahe zornig, da sie unter dem Ehedach mählich vereinsamt. Der Mann liebt sie zärtlich, ist aber für den Versuch, sie sich zu erziehen, zu schwach und findet bei der ältern, hausfraulich verständigen Schwester Trost; der Vater denkt nur an seine Trikotdamen, und das zappelnde Knäbchen gewöhnt sich, in der Tante die Mutter zu sehen. Nichts bleibt der armen Frou-Frou, in der die Frauensehnsucht erwacht, gar nichts, sie wird verdrängt, ist überall bald entbehrlich und stört, wenn sie einmal nicht auf den Ball gegangen ist, nur die gemütliche Harmonie der am Kamin froh Vereinten. Das kann das eitle, verwöhnte Kinderherz nicht ertragen. Frou-Frou läuft davon, mit einem muntern Lebemann, der sie schon lange gierig umwirbt. Nun aber rächt sich die Sitte, die immer Recht behalten will, und die Sünderin muß erleben, daß durch ihre Schuld, durch die Schuld einer närrischen, putzsüchtigen, frivolen Frau, ein Familienglück vernichtet und ein blühender Mann blutend und fast schon verröchelnd vom Kampfplatz getragen wird. Unter der Wucht dieses Schicksales bricht die Schwache zusammen und rafft nur noch einmal sich auf, um von dem gekränkten Gatten Verzeihung zu erwinseln. Er verzeiht der hilflos Gewordenen, kindisch Gebliebenen; und Gilberte stirbt selig, mit einem letzten, ohne Bitterkeit hingehauchten Scherzwort über die eigenen Nichtigkeiten auf lächelnder Lippe — immer dieselbe, immer Frou-Frou . . . Das Stück trägt den Stempel des Zweiten Kaiserreiches: und Frau Réjane ist geistig ein Kind der Dritten Republik, der resignierten, ironisch gestimmten; ihre sprühende Heiterkeit hat am Rand einen Sprung und kann klirrend im nächsten Augenblick schon in Scherben zerfallen. Ihr fehlt das für Frou-Frou Wichtigste, die naive Unbewußtheit, auf die unsre für die Tochter des Herrn Brigard freilich allzu robuste Hedwig Niemann die Rolle baute,

aber ihr sicher im Dunkel tastender Kunstinstinkt macht aus der Not eine Tugend. Diese Gilberte umweht schon im ersten Akt ein fader Fäulnisduft, der uns vom Kommenden die Witterung gibt und später das Staunen erspart; sie hat furchtbar erfahrene Blicke, und man merkt: ihr Mund hat ein Knöspchen wenigstens schon vom Baum der Erkenntnis genascht. Aus einem Menschensinn kann nichts hervorwachsen, wozu der Keim nicht in der Seele lag; hier spürt man im Kind schon den Keim, und das klinische Bild der Erkrankung wird, nachdem die Giftpilze in den faulenden Organismus gedrungen sind, in strenger, lückenloser Logik gestaltet.

Ein allerliebstes Bild aus dem Siechenhaus sittlich haltloser Weiber. An Grazie, an blitzartig aufzuckendem Witz und technischer Kunst ist Frau Réjane nicht zu übertreffen. Sie ist reizend bei der Theaterprobe, ganz vom Ernst ihrer Sache erfüllt, noch ohne die Spur eines Verständnisses für die wirklich ernste Pflicht ihres Frauenlebens, und rührend, wenn sie all in ihrem Jammer den früh welkenden Leib zum Teppich machen will, über den des geliebten, schmählich beleidigten Mannes Fuß lautlos hinwegschreiten kann, wenn sie aus irren Augen in die kalte Welt starrt und gar nicht begreift, wie um sie, um ein in rauschende Schleppkleider gehülltes Nichts, solcher Streit, so unsägliches Unheil entstehen konnte ... Wie sie aussieht? Sie ist nicht hübsch, war es auch in der ersten Jugendblüte wohl eigentlich nie. Der schlanke, fast hager scheinende Wuchs einer fausse maigre, ein schöner, geschmackvoll ausgestellter Hals, feine, in ihrem Geberdenspiel wunderbar ausdrucksvolle Hände, deren spitze Nägel rosig geschminkt sind, die schlaffen Arme einer alternden Frau. Aus dem blassen Gesicht springt, wie ein dunkler Blutfleck, der Mund hervor, ein sehr großer, sehr sinnlicher Mund mit dicken, begehrenden Lippen, hinter denen ein festes Gebiß, das Gebiß einer Pantherkatze, drohend sichtbar wird; die schmale Nase ist keck nach oben gestülpt und in den Nüstern mit dem Karminstift betupft; in den schwarz umränderten Augen, die unter dem rötlichen Haar noch schwärzer scheinen, funkeln alle Lichter lustiger Laune, ruchloser Bosheit und höllischer Hexenkunst. Sie kann aussehen wie ein Clown und wie eine gefährliche, mit saugendem Blick das Opfer lockende Verführerin. Sie kann aussehen, wie es ihre Rolle verlangt.

Sie gleicht als Baronin d'Ange in Le Demi-Monde nicht mehr der kleinen Frou-Frou, nicht der fast heldisch frechen, kerngesunden, gegen alle Sitte und prüde Sittlichkeit revolutionären Madame Sans-Gêne. Ich glaube, Dumas hat sich seine Abenteuerin eleganter, stattlicher, damenhafter gedacht, so wie Rose Chéri und die Croizette sie spielten, wie sie heute noch von den Darstellerinen der großen, klassischen Koketten gespielt wird. Die Réjane gibt sie ganz als Kanaille, als das Raubtier, die rote Bestie, die aus finstern, schmutzigen Höhlen gebrochen ist und sich, nach Beute gierig, nun auf die prassende Gesellschaft stürzt. Diese Susanne kämpft um die Anerkennung, um ihr Bürgerrecht im hellen Licht des Reiches, in dessen verschwiegenen Winkeln sie bisher nur, als ein für jeden käufliches

Lustobjekt, still geduldet wurde. Ein gütiger Freund hat sie aus dem Schlamm gezogen, sie glänzt seit Jahren im Kreis der Entgleisten, beglückt mit ihrem Reiz und ihrem behenden, anschmiegsamen Geist die Männer aus der Oberschicht, die in der Nähe auch nicht ganz reinlich und zweifelsohne aussieht, und will nun den letzten Schritt wagen, den schweren Schritt in die ehrbare Bürgerlichkeit. Sie kämpft atemlos, mit Nägeln und Zähnen, mit List, Gewalttat und Betrügerkunst, um den Mann, der sie endlich legitimieren, mit seinem Namen die unsaubere Spur ihres Ursprungs verdecken soll; sie wird diesen Mann glücklich machen, wird so sittsam sein wie andre Frauen — und sieht sich, da sie das Ziel schon erreicht zu haben wähnt, um den Preis des verzweifelten Ringens geprellt. Ihr alter Liebster, dem sie doch unbezahlbare Wonnen gespendet hat, tritt zwischen sie und ihr Glück, die Ehrbaren, Tugendsamen schließen den schützenden Bund, und sie, die Ehrlose, bleibt draußen, bleibt in der Kälte, dem rauhen Novembersturm eines Lebens ausgeliefert, das über den Scheitelpunkt längst hinausgeführt hat und schon zum Abend neigt ... Man müßte das ganze Stück, das in den ersten Akten ein blankes, glänzendes Meisterwerk seiner Gattung ist, erzählen und lange bei jeder Szene verweilen, um einen Begriff von der reifen und klugen Kunst zu geben, die Frau Réjane hier bietet. Besseres, in seiner begrenzten Art Vollkommeneres kann in den Niederungen der Salondramatik der Schauspielkunst nicht gelingen. Jeder Ton, jeder rasche Blick, jede leiseste Geste war vorher genau berechnet und überlegt und schien doch in der Eingebung der Sekunde entstanden. Und das Unwahrscheinlichste wurde wahr: die abenteuernde, tückisch schweifende Bestie listete uns Mitleid ab, und unser heißes Gefühl war mit ihr, als sie dem alten Liebsten, der ihr, mit plötzlich erwachter Ehrenmännermoral, nun die legitimierende Liebe wehren will, unter Tränen zornig das echte Dumaswort entgegenrief: daß jeder Mann ewig der Schuldner des Weibes bleibt, das ihn liebend einmal umklammert hat, und nie, niemals ihr Opfer vergelten kann. Später erst, da der Eindruck verwischt war, dachte man der niedlichen Sophistik der kleinen Dame nach, die aus der Hingebung ihres Leibes seit Jahren schon ein Geschäft gemacht hatte.

So ging mirs auch in Donnays Douloureuse; auch hier wurde das Empfinden eine Weile verwirrt und fand sich nur langsam zurecht. Das in der Dumasschule locker gefügte Stück ist unbeträchtlich; hübsche, geistreich vorgetragene Beobachtungen, wie Maurice Donnay sie früher dem Publikum der Vie Parisienne allwöchentlich kredenzte, sind um eine große, stark wirkende Szene gereiht; dem Ganzen fehlt die Einheit, das dramatische Leben, aber es beleidigt nicht, wie manche berühmte Leistung unsrer Kneipendichter, und plaudert allerlei lustige und ernste Wahrheiten über das Wesen der für die Gesellschaft und in der Gesellschaft erzogenen französischen Frau aus. Ein schnöder Spekulant hat ein Dutzendmädchen gekauft oder, wie man gesitteter sagt, geheiratet, und die schlimm Gepaarte verliert sich

aus Langeweile in schwüler Stunde an einem in der Erlegung jagdbaren Wildes erfahrenen Mann, der sie zur Mutter macht. Der Gatte merkt nichts; er steckt bis an den Hals im Panamasumpf. Aber die fromme und doch treulose Helene langweilt sich wieder, noch mehr als vorher, als sie mit dem ersten Liebhaber ausgespielt hat, und nimmt, wie es in solchen Fällen bei schönen Sünderinnen der Brauch ist, einen zweiten. Diesmal ists eine ernste Leidenschaft. Der Zweite ist ein berühmter Künstler, ein versonnener, bei Weibern nicht sehr aktiver Herr, der sich nehmen und lieben läßt und, wenn die Traute ihn zärtlich küßt, für sein geduldiges Stillhalten noch Dank zu heischen scheint. Der Panamist wird ertappt, erschießt sich: Helene ist frei und kann ihren Philippe vor der Welt nun bald als Gatten umarmen. Da, als die Vorbereitungen zur Hochzeit schon im Gange sind, erfährt der Bräutigam den ersten Fehltritt der Geliebten; er hat sich, bequem, lauwarm und geduldig wie immer, von Helenes Freundin verführen lassen — nichts Ernstes, mein Gott, nur so zur Probe, zum Zeitvertreib — und die herzige Dame, die natürlich auch im Ehebund schmachtet, hat ihm das Geheimnis ins Ohr geraunt, um vor dem Abschied noch sein Glück zu vergiften. Der Mann, der selbst erst eben gesündigt hat, kann über die frühere Sünde der Frau nicht hinweg, und der endlich aus seiner müden Passivität Gerissene brüllt der Erbebenden seinen ganzen Groll ins Gesicht. Aber er verrät sich: nur die Freundin kann ihm das Geheimnis zugetuschelt haben, kein andrer Mensch kennt es, und nur einem Liebhaber sagt eine Frau solche Dinge. Und nun beginnt die Auseinandersetzung, die große Szene, um die das Stück geschrieben wurde . . . Man erlebt in der Alltagswirklichkeit selten ‚Szenen‘, aber Verliebte erleben sie manchmal; und wie sie roh dann in ihrer Leidenschaft rasen, mit Lust in schmerzenden Wunden wühlen und nicht eher ruhen, als bis sie ganz morsch sind, zerkratzt, kraftlos und zerrüttet: das hat der Dichter ohne Tünche nach Erlebtem geschildert. Der Mann beschimpft die Frau, die Frau den Mann, eins sucht das andre an Brutalität zu überbieten, jeder alte Vorwurf, der längst eingesargt schien, wird hastig hervorgekramt — und schließlich brechen beide erschöpft, mürb, leer, entgeifert, zusammen und mühen sich, mit zitternden Nerven, die mutwillig einander geschlagenen Wunden, so gut es geht, zu verbinden. Donnay hat seine Szene ironisch beleuchtet. Frau Helene ist zum Diner eingeladen: und nun ist ihre Frisur zerrauft, das Gesicht geschwollen und von Tränen gerötet, die ganze kunstvolle Herrichtung der Weltdame durch den unerwarteten Ausbruch tierischer Leidenschaften zerstört. Die kleinen mondänen Sorgen melden sich. Zu einer Absage ist es zu spät. Schnell die Quaste, ein bischen Puder, ein paar Striche mit dem Taschenkamm, ein Tropfen kühlenden Wassers — zur Not wirds so gehen. Der Liebste hilft ihr in den schweren Pelzmantel, stopft sorgsam, als gebe es nichts Wichtigeres auf der weiten Welt, die modisch gebauschten Aermel des Kleides in die warme Hülle . . . und die Frau wankt, mit müdem,

zärtlichem Gruß hinaus, und wird in einer halben Stunde lächelnd mit ihrem Tischnachbarn plaudern ... Ich liebe überschwängliche Ausdrücke nicht und will deshalb nur sagen, daß ich, was die Réjane hier schuf, noch auf keiner Bühne gesehen habe. Ihr hilfloses Schluchzen, das Keuchen der wunden Brust, die aus den tiefsten Geschlechtsgründen hervorbrechende brünstige Wut, der unstillbare Tränenstrom, der wirklich, nicht zum Bühnenschein nur, ihr Gesicht verheerte und sie in fünf Minuten um zwanzig Jahre gealtert aussehen ließ: nur ganz große, die Natur zwingende Kunst vermag solche Wunder. Wie der menschliche Automat sich wieder zu regen und in die Wirklichkeit und ihre kleine Gesellschaftspflicht zurückzufinden begann, wie aus Schmerz und Zorn Zärtlichkeit wurde, neue, gesänftigte, nicht mehr hitzig, selbstsüchtig begehrende Zärtlichkeit —: das zu sehen, an lebendigem, warmem Fleisch zu fühlen, mußte dem Psychologen ungeahnten Genuß bereiten. Wieder wurde das Empfinden zunächst in die Irre geleitet, wieder litt man fiebernd mit einer Frau, die, in ihrer Haltlosigkeit, doch nur gerechte Vergeltung empfing; wieder aber währte der Irrtum nicht lange. Frau Réjane putzt die wurmstichige Schwäche nicht zum Heldentum heraus, sie gibt ihre sittlich kranken Geschöpfe nicht für Gesunde; Frau Duse scheint uns immer sagen zu wollen, daß ihre jammervollen Nervenbündel die wahren Kulturmenschen sind und viel mehr wert als die Robusten, Lachenden, fröhlich Schaffenden. Gilt sie deshalb vielleicht als die Modernere? Die Modernomanen spreizen sich ja gern mit ihrem Krüppeltum und möchten uns am liebsten überreden, daß nur in halb schon verwesten Seelen der hohe, der wahre Geist unsrer glorreichen Kulturepoche lebt, daß der kränklichste der zivilisierteste Erdenbewohner ist, und daß nur Narren sich heute noch nach Renaissancekraft sehnen können. Mir, der diesem Dogma den Glauben versagt, scheint Frau Réjane die Stärkere der beiden, weil sie, sicherer, als es Frau Duse kann, den tiefsten Punkt in einer Wesenheit zu finden und von diesem Punkt aus ihren weiblichen Menschen die Gestalt zu bestimmen vermag. Ich war von dem falschen Pathos ihrer Helene im ersten Akt überrascht und merkte erst später, wie fein ihr Gefühl sie auch hier wieder geführt hatte: Frau Helene kennt den Ausdruck der Leidenschaft nur aus dem Theater, von den klassischen Abenden der Comédie, und sie lernt erst im wehen Zusammenbruch ihres ganzen Wesens war und schlicht fühlen. Ob es Frau Gabriele auch so ergangen ist? ... Ich nenne sie eine moderne Künstlerin, weil sie aus dem Geist eines nicht pfäffischen Monismus schafft und in seelischen Kämpfen das Wirken der Körperlichkeit dem mitleidigen Blick zu enthüllen weiß.

Das Fragment einer Charakteristik, die mit andern Porträts künstlerischer und politischer Persönlichkeiten nächstens im Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend, erscheint.

Peter Behrens in Hagen / von Theodor Lessing

Die Stadt Hagen in Westfalen — eine gräßliche Stadt — ließ sich von ihrem Stadtbaumeister eine neue Musikhalle bauen. Die Halle sollte im Juli 1909 eingeweiht werden. Zu diesem Zweck veranstaltete man Sommerspiele. Unter den fünfzigtausend Bewohnern der Stadt aber lebt eine wirkliche, wahrhaftige Seele: Karl Ernst Osthaus, in Deutschland einer der feinsten Förderer, einer der liebenswürdigsten Kenner guter Kunst. Begründer des Folkwang-Museums (in dem die wertvollsten Werke von Manet, Gauguin, Rodin, Meunier, Watts zu finden sind). Ferner einer wunderbaren Waldkolonie Eppenhausen; eines Krematoriums; einer Arbeiterkolonie. Alles das erbaut zum Teil von Henry van de Velde, zum andern Teil von Peter Behrens. Dieser Peter Behrens hat vor zehn Jahren, als der Großherzog von Hessen in Darmstadt die Künstlerkolonie zusammenrief, eine Schrift über das Theater geschrieben: Feste des Lebens und der Kunst, eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultur-Symbols (darunter tat man es damals nicht). Auf Veranlassung von Karl Ernst Osthaus erhielt nun heuer Herr Peter Behrens Gelegenheit, seine Programm-Ideen über Reform des Theaters in Hagen zu verwirklichen. Er improvisierte eine Bühne und wählte zur Inszenierung ein im Nachlaß seines Freundes Otto Erich Hartleben gefundenes Griechendrama ‚Diogenes‘. Ich will vorerst als treuer Chronist objektiv, im üblichen Reporterstil aufsagen, was ich in Hagen sah.

Vorweg das Literarische. Die gewählten Stücke waren: ‚Der Tor und der Tod‘ von Hugo von Hofmannsthal; drei Einakter von Arthur Schnitzler; ‚Nora‘ von Henrik Ibsen; ‚Michel Angelo‘ vom Grafen Gobineau; von Hebbel ‚Gyges und sein Ring‘; ‚Diogenes‘ von Hartleben; ‚Ritter Blaubart‘ von Herbert Eulenberg. Hartlebens hinterlassenes Fragment war noch niemals aufgeführt worden. Eulenbergs ‚Blaubart‘ war im berliner Lessingtheater nach einem großen Theaterskandal vom Spielplan abgesetzt worden. Die Inszenierung des Hartlebenschen Fragments wurde mit ungeheurer Arbeit und sehr beträchtlichen, von Herrn Osthaus getragenen Kosten durchgeführt. Man muß das billigen als Totenfeier für den Dichter, dessen sämtliche Hinterbliebene zu dem Feste sich versammelten. Daß aber Behrens gerade an diesem Werke die Prinzipien seiner Reform darlegen wollte, war nicht wohlgetan, war ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Der geistige und seelische Gehalt Hartlebens ist dünn. Ich kannte Hartleben von der Schulbank her. Er war ein wohltuender, fröhlicher Mensch und ein Dichter von Geschmack. Er war einer der wenigen Deutschen, die schreiben können, besaß künstlerische Tournure und hatte den Sinn für Rhythmus und die heimliche Poesie unsrer Prosa.

Im übrigen war er weniger Athener als Berliner, weniger Halkyonier als Bierstudent. Spielerisch tänzelt er hin über Untiefen unsers Lebens und die zweifellos tragische Problematik und Zerrissenheit seiner eigenen Seele. Sein Griechenland ist untragisch. Sein Drama glatt und unbedeutend. Das Drama von Eulenberg war interessanter. Ein lieber Mensch, ein ursprünglicher Dichter. Aber — (wäre man denn ein richtiger Deutscher, wenn man nicht fortwährend ‚aber' sagte?): Eulenbergs Welt ist brüchig. Seine Seele, die im Walde der Mären und Legenden kühn, kindlich und frei blaue Blumen pflückt, krankt am modernen Menschen. Als solcher ist Eulenberg Psychologe, Pathologiker, Ethiker. Darf der Mann ehebrechen? Was soll uns Hebbel? Was fühlt der Blaubart von heute? Solche schwere intellektuelle Last schleppen die zarten Schultern dieser lautern und feinen Muse. Wie soll das enden? Ihr wäre besser, sie hätte nie von dem verdammten Apfel gegessen. Er liegt ihr nun wie ein Klotz im dramatischen Mägelchen . . .

Die Schauspielkunst war mittelmäßige Provinz. Die Ibsen-Aufführung nahezu komisch. Immerhin einige entwicklungsfähige Seelen. Zuvörderst mein Freund Georg Wittmann, Oberregisseur in Elberfeld. Ein ganz außerordentlicher Künstler für eine bestimmte Rollenart, Typus: Grübler-Tyrann, König Philipp, Alba, Hebbels Tischler Anton. Seine Gattin Lia Maurice: weiche Lichter, liebenswürdige Klänge. Ein nervös bewegliches Fräulein de Fontelive: empfehlenswerte Repertoire-Schauspielerin, trefflich für Sigmund Lautenburg. Ein Herr Holzapfel: schwerer, entwicklungsfähiger Schlag. Die schauspielerische Regie führte Herr Werth vom Residenztheater in Hannover.

Zum Theaterästhetischen zunächst eine allgemeine Vorfrage: Was will Herr Peter Behrens? Was will die vielzitierte Reliefbühne? In gebotener Kürze will ich ihre Forderungen folgendermaßen formulieren. Der Bühnenraum ist ein Brett von etwa fünf Fuß Tiefe. Die Szene soll nach optischen Gesetzen tektonisch gestaltet werden. Die Aufgabe des Regisseurs ist also nicht, die Illusion imaginärer Räumlichkeiten hervorzubringen (Illusionen eines blauen Meeres, einer weiten Heide, eines Schlosses, eines Gehölzes). Die Regie soll vielmehr an die gegebenen Raumverhältnisse gebunden sein und mit dem Raum so verfahren, wie der bildende Künstler optische Elemente in Horizontale und Vertikale flächenhaft ordnet und rhythmisiert. Die stilisierende Bühne — der Name ‚Reliefbühne' ist unklar und schlecht gewählt, weil es sich sowohl um Gesetze der Vollplastik wie um solche des Reliefs handelt — verpönt also die Illusion. Für die Schauspielkunst bedeutet das: Der Schauspieler hat nicht mehr die Aufgabe, König Lear oder Faust darzustellen, sondern er soll das Drama ‚König Lear' von Shakespeare, das Gedicht ‚Faust' von Goethe verkörpern. Er soll also sozusagen Kunst in zweiter Potenz, Kunst über Kunst geben. Aehnlich wie man einen Naturgegenstand, Blume, Käfer, Muschel, Seestern, Meduse, als Vorlage zum Stilisieren gebraucht, so

werden dramatische Erlebnisse zunächst vom Dichter und das Werk des Dichters wiederum vom Raumkünstler, Regisseur und Schauspieler als Vorlage zu stilisierender Darstellung verwendet. Man könnte dies Prinzip, das Peter Behrens in leidlich klarer, sein Jünger Georg Fuchs in leidlich konfuser Form vertritt, als das rezitatorische Prinzip bezeichnen.

Wie wurde nun in Hagen dieses neue rezitatorische Prinzip durchgesetzt? Selbstverständlich waren keinerlei Kulissen, Soffiten, gemalte Versatzstücke, Prospekte verwendet. Denn Prospekte, Wandeldekorationen, Kulissen würden raum-ästhetische Gesichtspunkte von vornherein unmöglich machen. Daß man nicht Bewegungen lebendiger Menschenleiber in einer gemalten Staffage ohne perspektivischen Leibschmerz betrachten kann, daß das Hell und Dunkel der Malerei zusammen mit der künstlichen Beleuchtung durch Rampen-, Proszenium- und Schnürbodenbeleuchtung ein optisches Gegröhle ergibt: das ist tausendmal gesagt worden, sollte sich nachgerade von selbst verstehen. Es wurde somit die Forderung aufgestellt, man solle alle Bühnenaktionen in die Fläche projizieren. Die Schauspieler werden angehalten, Körperbewegungen nach der Tiefe hin zu vermeiden. Sie dürfen also nicht die Arme vorwärts oder rückwärts schlenkern, nicht den Rumpf im Spiel hin und her beugen. Man ging und geht von der Voraussetzung aus, daß Schauspielkunst aus dem Tanze entstandene Kunst rhythmischer Ausdrucksbewegungen ist. Darum wurde, insbesondere in Frankreich, sogenannte rhythmische Gymnastik als ein eigenes Fach an Schauspielerschulen eingeführt. Wie man gemalte Staffagen und falsche Beleuchtungen vermeidet, vermeidet man natürlich auch im übrigen alle Attrappe und Unechtheit. So waren in Hagen die Gegenstände der hellenischen Vorzeit möglichst echt. Man sah antike Gegenstände von seltenster Kostbarkeit. Die Gewänder wundervoll farbig, freilich vollkommen anders, als ich mir griechische Gewandung im Zeitalter des Perikles denke. Die Gruppierungen auf der Bühne nach Farbenzusammenklängen aufgestellt, kontrastiert, konterkariert. Die Gliederungen sehgerecht nach Gesetzen des Raumes geordnet, insbesondere nach dem Gesetz monarchischer Gliederung. Die Leiber der Schauspieler nach Möglichkeit nackt, insbesondere nackte Gliedmassen ohne Trikots. Das Bewußtsein, daß ein Bühnenvorgang keine Illusion, sondern eine künstlerische Darbietung sei, wurde durch bestimmte Mätzchen ausdrücklich akzentuiert. Zunächst durch die Art des Auftretens der Schauspieler. Man hatte eine Bühne gebaut, die (im übrigens sehr hübscher und geistvoller Art) direkt in den Zuschauerraum einmündete. Eine Anerkennung des Semperschen Prinzips, das Herr Peter Behrens als Architekt zu bekämpfen glaubt. Die Bühne selbst bestand aus einem tiefern Vorder- und einem erhöhten Hinterraum. Die Schauspieler traten nicht aus der Kulisse, sondern, gleichwie in einer wirklichen Historie begriffen, direkt auf die Szene der Handlung. Sie gingen zunächst auf die Vorderbühne und stiegen sodann die Stufe zum hohen Podest hinan. Diese Doppelbühne verstattet eine feinere Differenzierung der Eindrücke. So wurde das Vorspiel, welches

gleichsam zwischen dem Stück und der wirklichen Welt des Publikums vermitteln soll, ganz auf der Vorderbühne gespielt. Ja, es wurde ein Herr im schwarzen Frack, der den Prolog zum Drama gesprochen hatte, während des Vorspiels mitten ins alte Griechenland hineingepflanzt, mitten unter Diogenes und Kleanthes, um dem Zuschauer das Bewußsein wach zu erhalten: es handle sich um künstlerisches Spiel, nicht um Illusion der historischen Geschichte des alten Hellas. Ich hatte dabei ein Gefühl wie etwa beim Anblick von Plastiken, auf deren Sockel die Gestalt eines Zuschauers angebracht ist. Ein unplastischer Einfall. Aber die Schönheit der Gewandung, eines wundervollen goldenen Vorhanges mit einem Vasenbilde, das Gemälde eines leider viel zu engen Symposions, arrangiert von Peter Behrens — das war unvergeßlich, von großer Klarheit, Eindringlichkeit, augengerechter Uebersichtlichkeit.

Im übrigen bin ich skeptisch. Und wenn ich gegen das Prinzip, die Ausgestaltung des Theaters den strengen Forderungen der Raumkunst anzupassen, Zweifel hegte, so hege ich diese Zweifel heute mehr als zuvor. Die Herren von den angewandten Künsten haben es wirklich leicht. Ihre akademischen Ueberlegungen sind in der Tat außerordentlich einfach. Sie haben Recht, so lange man von Bedürfnissen optisch formaler und räumlicher Art ausgeht. Sie setzen voraus, daß der reale Raum, auf welchem Theater gespielt wird, eben derselbe Raum ist, auf dem für das Bewußtsein der Zuschauer das Drama vor sich geht. Aber sie sehen nicht das fundamentale ästhetische Problem, das hinter aller Aesthetik des Theaters steht. Im sechsten Kapitel meines Buches ‚Theaterseele‘ habe ich ausführliche Ueberlegungen niedergelegt über den Gegensatz von Quasi-Leben und Schein-Leben; von Bildwahrnehmung und bildlichem Wahrnehmen. Ich lege den größten Nachdruck auf die Tatsache, daß das Theater nicht Wahrnehmung eines Bildes, sondern bildliche Wahrnehmung vermittelt, daß man auf dem Theater die intentionale und attentionale Sphäre scharf auseinanderhalten muß, das heißt: daß man unterscheiden muß zwischen der Summe all der Vorkehrungen und Mittel, die repräsentativ sind, und jener ‚attentionalen‘ Sphäre, auf die vermöge sinnlicher Repräsentanten die Aufmerksamkeit des Zuschauers hingelenkt werden muß. („Oede Kathederdefinitionen“, schrieb des Herrn Monty Jacobs Tageblatt-Weisheit.) Dieser Gegensatz von Symbol und Sujet ist für Theaterkunst fundamental. Der gegebene Theaterraum und seine Ausgestaltung ist für Maler, Innenarchitekten, Raumkünstler zunächst Selbstzweck. Das Drama aber spielt garnicht in diesem Raum. Ja, der Schauplatz des Dramas ist überhaupt nicht von dieser Welt. Er ist uns weder optisch noch haptisch gegeben. Und dennoch würde man fehlgehen, wenn man darum sagen wollte, er sei blos gedacht. Der Raum des Dramas ist vielmehr in der Gestalt repräsentativer Symbole gegeben. Nicht diese Symbole werden erlebt, sondern durch diese Symbole hindurch wird das Drama erlebt. Ich glaube daher gut zu tun (angesichts der unendlichen Verwirrung und

erstaunlichen Primitivität, mit der theaterästhetische Fragen angefaßt werden), zunächst drei mögliche Stile der Inszenierungskunst gegeneinander abzugrenzen.

Ich unterscheide das realistische, das stilistische und das symbolische Prinzip der Inszenierung. Was ist damit gemeint? Erstens: Was die Herren vom Kunstgewerbe Illusionsbühne nennen, verficht ein realistisches Prinzip. Illusionstheater ist schließlich jedes Theater, so weit es nicht eben kunstgewerbliche, tektonische malerische Ideen in den Mittelpunkt seiner Aufgaben stellt. Illusionstheater ist vor allem die Bühne Richard Wagners und heute insbesondere die Bühne Max Reinhardts. Diese Illusionsbühne ist in keiner Weise reformatorisch. Sie erfüllt und verfeinert lediglich eine alte Tradition, die etwa seit der Erbauung der ersten modernen Theater durch den Italiener Bramante bis in unsre Tage sich entwickelt hat. Wohl gemerkt: das Theater Wagners oder Reinhardts verfolgt ein realistisches, nicht aber ein naturalistisches Prinzip. Es hieße sowohl die moderne Inszenierungskunst wie die moderne Schauspielkunst in ihren besten Leistungen verkennen, wenn man ihr schlankweg den Irrtum unterschöbe, daß sie Illusion des wirklichen Lebens auf der Bühne hervorzubringen suche. Nein! Das Deutsche Theater in Berlin arbeitet genau so gut mit Symbolen, wie irgend eine stilisierte Reliefbühne. Nirgendwo kommt es bei einer Inszenierung auf die Illusion aktueller Erlebnisse an. Dies wäre Naturalismus, nicht Realismus der Schauspielkunst. Die realistische Schauspielkunst und Inszenierung dagegen wünscht Realitäten zu repräsentieren, was immer noch etwas ganz andres ist, als sie stilisieren wollen. Diesem Prinzip der realistischen Darstellung steht heute eine ganz neue Form von Theater gegenüber: das stilisierende oder klassizistische Theater. Das Ziel eines solchen Theaters ist nicht die adäquate Repräsentanz der im Drama niedergelegten Dichtererlebnisse. Das Prinzip der stilisierenden Bühne steht vielmehr der Dichtung, dem Drama platonisch gegenüber. Durch dieses neue Theater wird das Verhältnis der Bühne zur Literatur vollständig verschoben. Jeder kluge Regisseur, der etwas vom Theater im alten Sinne versteht, sieht sich zunächst einmal das Drama an. Er durchlebt und durchleidet das Drama und fragt sich dann: wie kann ich dies Erlebnis mit den mir verfügbaren Mitteln und heute erreichbaren Techniken durch Bewegungen, Massen-Gruppierungen, Komparserien, Worten, Gesten, Farben, Licht versinnlichen und auf andre Seelen übertragen? Die Herren, die vom Kunstgewerbe ausgehen, erblicken dagegen im Theater eine Art Experimentierfeld für Hildebrands Problem der Form. Das ist an sich etwas sehr Schönes und Großes. Es kann für jeden Liebhaber der bildenden Künste große Entzückungen schaffen. Aber es geht die ganz spezifische Aesthetik und Psychologie des Theaters nichts an, die zwar nicht ihrer eigenen Natur nach literarisch ist, anderseits aber von der Aesthetik des Dramas garnicht abgetrennt werden kann und daher in der heute endlich veraltenden Manier ursprünglich mit sogenannter Dramaturgie verwechselt und untermischt wurde. Es ist ein Widersinn, zunächst eine nach

Gesetzen bildender Künste tadellose Bühne zu bauen und sodann nach Erlebnissen dramatischer Dichtung zu fahnden, die man etwa auf dieser tadellosen Bühne verkörpern kann. Es ist der Geist, der sich den Körper baut. Die höchste Reinlichkeit aller sinnlichen Eindrücke, die vollendetste Bewegungsrhythmik einer neuen formalen Schauspielkunst ist an und für sich sehr gleichgültig, wenn nicht etwas durch sie ausgedrückt werden soll. Selbst der Tanz (aus dem vermeintlich das Theater abzuleiten ist, in demselben Sinn etwa, wie man die Liebe Dantes zu Beatrice aus der Balz eines werbenden Auerhahns schließlich ableiten kann) ist heute keine formale Kunst der Körperkultur. Was uns am Tanz entzückt, ist keineswegs formale Freude an Linie und Form, sondern wir entzücken uns an einem Seelen- und Geistesleben, das sich durch Formen versinnlicht. Vollends aber in den feinsten Leistungen moderner Schauspielkunst, etwa in der Kunst Sauers oder Kainzens, nur die Werte bewegungs-rhythmischer Formenschönheit sehen wollen: das heißt doch blind sein für all das, worauf es im Theater schließlich ankommt. Schlimm, schlimm, daß der Schauspielerstand von heute noch viel zu unklar, zu unbefestigt, ja, im Durchschnitt viel zu roh, ungebildet und gleichgültig gegen Geistiges ist, um sich nicht ins Schlepptau nehmen zu lassen von künstlerischen Ideen, die den spezifischen Gesetzen des Theaters schließlich fremd sind. Ist man wirklich so kindlich, zu wähnen, daß es für ein Drama Ibsens irgendwie von Belang sei, ob man Wände aus gemalter Pappe oder mit schönen Stoffen überspannte Rupfen auf die Szene stellt? Daß es für die Größe des Schauspielers wesentlich sei, ob er vor einem gemalten Prospekt oder einer farbigen Gardine spielt? Welches Verhältnis zur Theaterkunst können Männer haben, die ein Stück von Ernst Wachler oder Georg Fuchs für wichtig halten, weil es auf einer tektonisch-stilisierenden Bühne gespielt werden kann, und über die feinste Darstellung Ibsens oder Strindbergs die Nase rümpfen, weil die Regie gezwungen ist, eine gemalte Kulisse zu verwenden. Aber neben realistischer und neben klassizistischer Auffassung der Theaterkunst gibt es noch ein Drittes; ich nenne es: das symbolische Prinzip. Es ist das Prinzip aller echten und wahren Bühnenreform, von Laube bis zu Gordon Craig. Dieses Prinzip will die Bühne weder Plastikern, Architekten, Malern ausliefern, noch sich mit dem gewohnten realistischen Ausstattungs- und historisierenden Vollständigkeits-Wahn begnügen. Wir finden vielmehr, daß der bildende Künstler so wenig Bühnenreformator werden kann, wie der Dramaturg vom alten Stiefel, der niemals andre als literarische Absichten hat und in der Bühne nichts andres sieht, als die Fortsetzung des ihm gewohnten, unmittelbaren Lebens.

Lieber Peter Behrens, wenn ich aus einem der schönen, von Ihnen entworfenen Gläser trinke, dann ist es für mein Schönheitsempfinden ganz gleichgültig, ob Sie mir in dem Glase Wein oder Selterswasser vorsetzen. Aber auf dem Theater ist das ganz und gar nicht gleichgültig. Und wenn Sie uns endlich eine schöne, klare, neue Letternschrift schenken wollten, dann werde ich Ihre Formphantasie und Ihre zeichnerische Kunst bewundern,

selbst dann, wenn ich in diesen schlichten und klaren Lettern ein ganz pathetisches und unklares Buch, wie Ihre ‚Feste des Lebens‘, lesen muß. Aber das Verhältnis zwischen Drama und Theater ist leider ein ganz andres, als zwischen Letternschrift und geistigem Inhalt eines Buches. Es gibt für das Theater keine Tugenden des Raumes, die im Betrachten vom Zuschauer außerhalb erlebter dramatischer Inhalte empfunden werden. Und, mein lieber Georg Fuchs, der Sie so pathetische Theorien predigen und vor der klugen, festzugreifenden Arbeit des Praktikers Reinhardt in diesem Sommer gar kläglich abschnitten — Sie werden wirklich niemals dadurch ein großer Literat werden (was doch immerhin etwas Starkes und Wertvolles wäre), daß Sie auf Grund Ihrer unzweifelhaften Einsicht in Gesetze bildender Künste auf Literatur und Theater mit Begeisterung schimpfen. Selbst dann, wenn Sie mir nachweisen, daß auch wir nur bescheidenes Bier verzapfen, werden Sie mich dadurch nicht veranlassen können, Ihr trauriges Spülwasser mit Hochgenuß für Champagner zu schlürfen.

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Fortsetzung)

8. Die Frau vom Meere

Die Frau vom Meere‘ trägt die Zeichen eines Uebergangsstücks, einer Zwischenarbeit. Ein deutliches Nachlassen der großen gestaltenden Kraft ist merkbar (nach ‚Wildente‘ und ‚Rosmersholm‘). Die Schleier, hinter denen die Konturen des Dramas wolkig verfließen, sind zum Greifen dick gewoben. Das Tatsächliche des Stückes und das Symbolische sind ungemein locker verknüpft. Eine dualistische Komödie gewissermaßen, der Geist als ein Selbständiges neben die Materie gesetzt. Und ein gut Teil Gewaltsamkeit in aller Symbolik. Sie liegt wie ein gemalter Schatten neben den Menschen und Ereignissen des Spiels. Von den mystischen Zügen wird das Antlitz dieser Dichtung nicht verklärt, sondern verlarvt. Es ist geschwollen von Rätseln.

Allenthalben ist in der ‚Frau vom Meere‘ eine Ermattung ihres Schöpfers zu verspüren. Sowohl des Dramatikers wie des Poeten. Der Mechanismus dieser Komödie knarrt. An die lautlose Vollkommenheit des dramatischen Apparats etwa der ‚Wildente‘ darf man nicht denken. Die Stimmungsmalerei ist theatermäßig breit aufgetragen. Die Meer-Symbolik wird dem Zuhörer förmlich eingebläut, und die ideellen wie die poetischen Assoziationen, die an den Begriff ‚Meer‘ geknüpft erscheinen, sind so wenig kostspielig, daß auch ein ärmerer Dichter als Henrik Ibsen sie sich hätte leisten können.

Die Absicht dieses Dramas war wohl: eine Revision des Nora-Problems, seine Betrachtung von der andern Seite. Um die ewige romantische Sehnsucht des Weibes handelt es sich. Um seine nahe Verwandtschaft mit der Natur. Um seinen engere Zusammenhang mit der Welt des Unbewußten, Elementaren. Frau Ellidas romantische Bedürfnisse verkörpern sich in

einem ‚fremden Mann‘. Der fremde Mann, das ist eine Summe aller Reizungen für die verlangende Frauenseele: vor allem ists ein Mann, dann ist er fremd, dann ist er mit geheimnisvollen Brutalitäten lockend (daß er einen Mord begangen, macht ihn wahrhaftig nicht reizloser für Frau Ellida), dann ist er interessant, gruselig, ein Gewaltmensch, abscheulich und ein Hypnotiseur. Frau Ellida kämpft gegen ihn (id est: gegen sich, gegen ihre romantischen Instinkte), und sie würde unterliegen, gäbe ihr nicht der Doktor Wangel Freiheit der Wahl und Entschließung. Nämlich, ganz einfach: die Ungebundenheit, die Grenzenlosigkeit, das Ferne und Unsichere verliert seine bösen Reize — wenn mans haben kann. Nur die gezwungene, gebundene, beengte Frau, so scheint der Dichter zu sagen, leidet an der hysterischen Sehnsucht nach dem Gegenteil von all dem. Darf sie in Freiheit wählen, so geht ihr schon der Blick auf für das stille Glück des Friedens, für die Seligkeiten einer kleinen begrenzten Welt, für die schönen Sicherheiten des Festlandes.

Und dann ist noch ein Zweites. Ellida darf nicht nur in Freiheit wählen, sondern auch unter „eigener Verantwortung“. Das bedeutet ihre Erhöhung: von der Frau zum Menschen'; vom geschlechtlichen Ergänzungswesen zum selbständigen Individuum.

Ist Frau Ellidas Einfriedung ins stille Heim ein ‚guter Schluß‘? . . . In Schönbrunn war ein Steinbock, der sich nicht wohl fühlte in seinem Käfig; unruhig lief er hin und her, sehnte sich. Und dann versuchte er die Sprünge seiner heimatlichen Freiheit, sprang, sprang immer höher, bis er an die Decke seines Gefängnisses stieß und sich das Genick brach. Moral: Steinböcke müssen sterben im Gefängnis oder das Springen lassen. Frauen vom Meer (Romantikerinnen) müssen zugrunde gehen auf dem Festland oder das Meer vergessen lernen. Aber ist dieses Vergessen ein versöhnlicher Schluß? Ich kann mich für die Zähmung von Walküren zu Hausmüttern nicht begeistern.

Am deutlichsten, wie gesagt, tritt das zeitweilige Nachlassen von Ibsens Schöpferkraft in der ‚Frau vom Meere‘ bei der Behandlung der symbolischen Elemente zu Tage. Eine Fülle von abenteuerlichen Tatsachen bildet den massiven realen Unterbau der Dichtung. Es sind große Zugeständnisse, die der Dichter hier dem Bedürfnis seiner Hörer nach Motivierung macht. Der Dichter sagt nicht: So ist diese Frau, so sind tausend Frauen, so sind alle Frauen! Sondern er sucht zu begründen, daß und warum diese Frau so sein müsse, und überläßt es dem Hörer, den Fall zu typisieren. Er überzeugt nicht, er überredet nur. Die Seelentragödie kann uns nicht rühren, weil sie aus der Wurzel eines allzu besondern Erlebnisses emporgewachsen. Das Erlebnis kann uns nicht interessieren, weil es nicht recht greifbar ist, zwischen den Fingern zerrinnt, immer mit dem Merks versehen scheint: Das ist alles nicht so exakt, nicht so wörtlich zu nehmen. Man hat den Eindruck, daß der fremde Mann zum Ende als leeres Symbol in Luft aufgeht. Man wundert sich geradezu, daß Doktor Wangel ihn

sieht, und nicht mit seiner Frau so spricht, wie im ‚Erlkönig' der Vater zum Sohn: Es ist ein Nebelstreif.

Das scheint mir der große Grundschaden dieses Werkes: daß zum Zweck der dramatischen Aktion die Symbole immer wieder Körper bekommen; daß zum Zweck der dichterischen Absicht die Körper immer wieder entmateralisiert werden, zur Idee vergasen.

Viel schöner, viel zarter, feiner, dichterischer als die Zeichnung des Hauptspiels sind die heiter-traurigen Arabesken der Nebenspiele, in denen des Hauptspiels thematische Motive reizvoll und mannigfach abgewandelt erscheinen. Am duftigsten und bizarr-lieblichsten geriet die Figur der frechen, kleinen, grausamen, stolzen Hilde. In ihr klingt das Wesen der Stiefmutter seltsam modifiziert, aktiver gewissermaßen, durch. Sie ist vom Ibsen-Schicksal ausersehen, einmal selbst fremder Mann zu spielen, eines romantischen Künstlerherzens heftigste Sehnsucht zu entzünden und es ins allzu Weite, allzu Hohe, in den Untergang zu verführen.

Als Frau vom Meere ist Frau Triesch mit Behagen ‚in ihrem Element'. Das geheimnisvolle, belastete Getue zu Anfang paßt ihr so gut, wie später die Gruselorgien und die Schüttelfröste einer kranken, fiebernden Sehnsucht nach dem je ne sais quoi. Frau Triesch spielt eine degenerierte Nervöse. Eine von phantastischen Gelüsten zerquälte Bleichsüchtige. Ich weiß nicht, ob das der Figur ganz gerecht wird. Denn eigentlich ist ja die Meer- und Abenteuersehnsucht der Frau Ellida ein Charaktersignum für Stärke, ein Rassezeichen, mehr ein Symptom der Blutüberfülle als der Blutarmut. Ein Stück Wikingertum ist in dieser Frau, ein atavistischer Unband, der sich in die kleinen Verhältnisse bürgerlicher Ordnung nicht finden will. Frau Ellidas Schicksal liegt in ihrem Blut, nicht in ihren Nerven. An die Bekehrung eines Heiden zum Christentum etwa, an die Ueberwindung letzter Wildheitsinstinkte mag man bei Ellidas ‚Erlösung' durch Doktor Wangels Güte und Opfermut denken. Aber Frau Triesch spielt eine kranke Dame, die gesund wird. Höchstenfalls eine Besessene, an der ein priesterlich-edler Mann das Wunder des Exorcismus übt.

Oscar Sauers Doktor Wangel ist: die Güte. Zwischen ihm und dem fremden Mann geht in Frau Ellidas Seele ein Kampf wie zwischen hellen und dunklen Mächten. Sauers Spiel hat in seiner eigentümlichen Reinheit und Schlackenfreiheit fast immer einen leisen Zug von Unwirklichkeit. Er gibt Figuren wie diesem Doktor Wangel etwas Stilisiert-Prinzipielles, das sie fast ein wenig ins Allegorische entrückt. Seine Figuren haben keine Rinde, keine harte Oberfläche. Schutzlos liegt ihr Innerstes da.

Sauer spielt gewissermaßen die Musik seiner Menschen, nicht ihren Text.

Den fremden Mann repräsentiert im Brahm-Ensemble Herr Marr. Als Momo. Aber ich wüßte allerdings nicht, wie ein Schauspieler für diese Figur den richtigen Ton finden sollte. Sie wird auf der Bühne immer als zudringlicher Geschäftsreisender oder als Gespenst erscheinen.

9. Hedda Gabler

Alle guten Ehemänner und schlecht angezogenen Matronen hassen die Hedda Gabler. Es ist im höchsten Interesse des Familienfriedens, daß die jungen Frauen sich begnügen, ihre Träume zu träumen. Aber Hedda will ihre Träume gestaltet sehen. Annäherungsweise mindestens. Ihr Verlangen nach Schönheit, Größe, Heldentum liegt auf der Lauer. Ihre romantische Sehnsucht kreist wie ein Raubvogel, spähend und gierig. Auf den armen Ejlert Lövborg stößt sie nieder: er glitzert so verlockend von genialischen Besonderheiten; da wittert sie Außer-Ordentliches.

Hedda an Frau Ellida Wangels Stelle würde nicht einen Moment zögern, dem fremden Mann zu folgen. (Wenn er nur gepflegter, salonfähiger wäre.) Und der Sturz des Baumeisters Solneß hätte ihr eine ebenso intensiv-köstliche Minute bereitet, wie der artverwandten Hilde (mit der sie den Wunsch nach Macht über eine Seele gemeinsam hat).

Hedda: der Name schon ist eine kleine Charakteristik. Eine musikalische Chiffre gewissermaßen. Mit seinem zweifachen d, mit seiner herben Verdoppelung des weichen Klanges, schlägt er melodisch den Ton dieser eigenartigen Persönlichkeit an. Stark aus einem Uebermaß an Schwäche: so ist Hedda. Ihre höchst gesteigerte Empfindsamkeit ist Quell von Energien. Ihre reizbare Zartheit wird Ursache von außerordentlichen Willensakten. Und wirklich: Heddas Tun hätte Größe, schiene in seiner Art heroisch, wenn Heddas Rede nicht so affektiert wäre, wenn nicht über all ihrem Streben und Leiden allzu grell das Flackerlicht der Phrase zuckte. Daran aber trägt nicht sie die Schuld, sondern ihr Dichter. So tiefe Strömungen, wie sie die Psyche der armen Hedda beunruhigen und verstören, lassen sich nicht in Worte schöpfen, seien diese noch so rund und vielfassend gewählt. Worte sind zu massiv, zu roh für Subtilitäten der Empfindung, zu unbewegliche Rahmen für derart geheimnisvoll fluktuierende Seelendinge. Dies ist der Grund, warum die Ibsen-Diktion manchmal so nah an die Grenze rückt, die das Lächerliche vom Erhabenen scheidet: weil Ibsen-Menschen immer von Dingen reden, von denen sich nur schweigen läßt; weil Ibsen-Menschen in Prosa Worte sagen, deren starre Feierlichkeit nach dem Kostüm und dem Zeremoniell des Verses verlangte. Gerichtsrat Brack würde es formulieren: So was empfindet man, aber man spricht nicht davon.

Hedda ist die leidenschaftliche Revolte gegen alles Enge, Kleine, Unfreie, Resignierte, Dumpfe, Verkümmerte, Alltägliche. Sie ist der ästhetische Protest gegen das Leben. Der Jammer ist nur, daß ein Weibergehirn diesen Protest in Tat umsetzt. Gleich verliert die Sache ihre Logik, ihre Würde, ihr Maß; wird exaltiert, unheilvoll, krumm; bekommt diese kindische und fürchterliche Gewalttätigkeit; wird getrübt durch hysterische Dialektik und alle gleißenden Finten überreizter Sexualität.

Ein Mann, der den Schönheitsdurst der Hedda Gabler hätte und ihr immerhin ungewöhnliches Herz, fände vielleicht in der Kunst ein Ventil für die Hochspannungen seiner Seele; oder im Betrachten großer, ewiger

Dinge; oder im Bewußtsein seiner selbst. Aber Hedda, die Frau, ist nicht stark genug für Idealitäten. (Es gehört mehr Kraft zum Traum als zum Leben.) Sie will die Schönheit sehen, tasten, schmecken; sie ‚mitmachen' gewissermaßen, ‚dabei sein'. Und leider hat sie einen weibisch-süßlichen Begriff von Schönheit: so was mit Rosen, und Weinlaub im Haar, und großer Geste. Es ist etwas Rührend-Kindisches in ihrer Enttäuschung darüber, daß Ejlert Lövborg nicht einen drapierten Tod starb. Einen Tod mit Faltenwurf.

Und es liegt doch wieder eine gewisse Größe in diesem à tout prix-Verlangen nach der schönen Form, ein Stück Künstlertum in diesen boshaft-unnachgiebigen Kostümansprüchen ans Leben und an den Tod.

Hier schwellen die Wurzeln bösester Konflikte zwischen Mann und Weib. Wie eine Harfe ist das Nerveninstrument hochgearteter Frauen, eine rührend schön und süß tönende Harfe, wenn behutsame, zarte und zärtliche Finger daran rühren. Eine Schleuder aber, eine tödlich treffende Schleuder wird es für den Mann, der zu plumpe oder zu beschäftigte Hände hat, oder dessen Sinn nicht auf Musik gerichtet ist.

Die Hedda Gabler ist durchaus ein typischer Fall (so bedingt er sich auch darstellen mag). Knirschend spürt Hedda das Ehediktat und haßt das Kind unter ihrem Herzen. Es ist das Kind eines ungeliebten Mannes, und es ist für sie, die Schönheits- und Bewegungsschwärmerin, der qualvoll merkbare Ausdruck des Schwer-, Breit-, Unbeweglichwerdens. Regt sich nicht in jeder feiner fühlenden Frau, für Augenblicke wenigstens, dumpf und unklar vielleicht, ähnliches Empfinden? Wenn es auch gleich aufgesogen wird von Mutterinstinkten, Pflichtbewußtsein und den Lyrismen des Kinderkriegens.

In jeder Frauenseele liegt der Hedda-Gabler-Keim. Die Dichtung zeigt ihn nur in seiner üppigsten Eintfaltung. Und damit er sich so kraß entwickeln konnte (wie's zum dramatischen Zweck erforderlich), mußte er unter günstige Wachstumsbedingungen gestellt werden. Die ergaben dann das scheinbar Individuell-Wichtigste des Falles. Aber sie sind das Nebensächliche; sie sind nichts als experimentelle Hilfen. All dies: die Schwangerschaft, die Hysterie, die Rasse, die ökonomischen Verhältnisse, der besonders läppische Ehemann: all dies gibt, gemengt, nur gleichsam den idealen Nährboden, auf dem jener Keim üppig in die Höhe treiben konnte. Bei weniger guten Bedingungen wäre er eben nur bis zu kümmerlichen Nervositäten, zur Unverträglichkeit, zur morosen Laune gediehen, vielleicht auch ganz abgestorben.

Literarisch: es wäre vielleicht eine feine psychologische Novelle in bleichen Wasserfarben geworden, nie eine farbensatte Tragödie.

Die Dramen Henrik Ibsens haben fast alle diesen Charakter eines fesselnden, zwingenden, scharfsinnig erdachten, kühn und sicher vollendeten Experiments. Wie ein exakter Forscher arbeitet er. Setzt die Materie, um ihre Geheimnisse zu enthüllen, ihre eigentümlichsten, sonst schlummernden

Kräfte frei werden zu lassen, besonderm Druck, besondern chemisch-mechanischen Einwirkungen aus. Was sich jedoch dann erkennen läßt, das ist Eigenart des ganzen Stoffes, dessen Enträtselung das Experiment galt, nicht des speziellen Stückchens im Versuchsapparat. Nicht Zufälle werden sichtbar, sondern Naturgesetze. Naturgesetze, die der Forscher, hier der Dichter, durch weise Häufung und Lenkung hilfreicher Zufälle zur sinnfälligen Erscheinung zwang . . . Der Hedda-Gabler-Keim schlummert in jeder Frauenseele.

Frau Irene Triesch-Hedda wäre im Mittelalter unnachsichlich verbrannt worden. Mit Raison. Sie spielt eine behexte Hexe; ihre schlangenhaften Gebärden, ihre zündelnden Blicke, ihr lauerndes Herumschleichen um das arme Kaninchen, die kleine Thea, das Tückisch-Faszinierende in ihrer ganzen Art: all das gibt der Figur einen Zug von Dämonie, den die Hedda, nach Dichters Absicht, weder hat noch braucht. Die ist mehr Wild als Jägerin. Hedda triumphiert ob eines (von ihr erträumten) Schönheitssieges. Aber wenn Frau Triesch diesen Triumph feiert, kommts heraus wie ein Triumph des Bösen. Wie sie Lövborg die Pistole in die Hand spielt, da ist in ihren Augen ein derart schlimmes Leuchten, als wenns auszudrücken gälte: der Teufel hat einen Haupttreffer gemacht. Gleich darauf sinken allerdings die schweren Augendeckel, die Frau Triesch so wirkungsvoll langsam niederzurollen und so wirkungsvoll rapid zu heben versteht! und die Hedda ist nichts mehr als ein armes fröstelndes Nervenbündel. In der letzten Unterredung mit Brack spielt Frau Triesch eine ganze Kette elektrischer Schläge (die sie empfängt). Sekundenlange Starrkrämpfe wechseln ab mit schrecklich-lautlosen Zuckungen, jäh sprudelnde Beredsamkeit mit schweren Lähmungen der Zunge. Es ist sehr schön, spannend, erschütternd.

Das Temperament der Frau Triesch ist eine nie versagende Waffe. Es zerschneidet, zerknickt, zerreißt alle kritischen Widerstände. Wenn das Feuerwerk ihrer Spielenergie losprasselt kann man nur Aah! sagen. Und nichts weiter.

In den Szenen mit Lövborg-Reicher ist sie auf sich allein angewiesen. Bei ihm findet sie wenig Hilfe. Jetzt sieht mans: Frau Triesch hat recht gehabt, die Hedda gleich so scintillierend anzulegen. In der Reibung an diesem weichen, sonoren, in Ton und Geste ein bischen schwammigen Mann könnte auch die härtest-stählerne Frauenseele nicht Funken geben. Herr Reicher ist nicht möglich als Lövborg. Er macht mit seinen seelenvoll von unten heraufschaufelnden Blicken, mit seinem tiefen baritonalen Pathos einen durchaus biedern Herr-Assessor-Eindruck. Weinlaub im Haar? Wie kann nur die geschmackvolle, künstlerisch begabte Hedda sich an dieser Vorstellung begeistern!

Aber der Gerichtsrat Brack des Herrn Sauer: das ist schauspielerische Vollkommenheit. Was hat er für ein infames kleines Rationalistenlächeln für Frau Heddas Schwärmereien! Einfach durchgestrichen werden sie von

diesem Lächeln, quer durch. Nur ein kleines spöttisches Straffen seines Mundwinkels, und Frau Heddas Ekstasen stehen abgetan da, wie Gespenster in hartem Tageslicht. Mit welch unnachahmlicher Noblesse spielt er den planvoll Abwartenden, der weiß, daß das genialische Ueberrumpeln nicht seine Sache ist, wohl aber das kluge Nützen der Chance. Und wie spürt man doch hinter aller Gelassenheit dieses Mannes den quälenden Durst nach der Frau. Alle Milde und Güte, die sonst in Sauers Art, erscheint auch hier: aber gewissermaßen gefroren. Von einer dünnen, klaren, glatten Eisdecke gefesselt, die alles, was unter ihr, in der Tiefe, klingen will, unhörbar macht. (Fortsetzung folgt)

Reinhardt in München

3. Die Braut von Messina / von Lion Feuchtwanger

Es sind diese drei Fragen zu stellen: Was verlangt der Dichter von der Bühne? Was verlangt die Dichtung von der Bühne? Was gibt Reinhardt?

*

Was verlangt der Dichter von der Bühne? Während der Arbeit schreibt er: „Für das Theater möchte es keine Spekulation sein und am wenigsten für das eurige, weil man da auf das Poetische gar nicht eingerichtet ist. Die Handlung wird zwar theatralisch genug sein, aber die Ausführung ist durchaus zu lyrisch für den gemeinen Zweck, und, ich darf mit gutem Gewissen hinzusetzen, für das Talent gemeiner Schauspieler zu antik." Da aber das Werk vollendet vorliegt, meint er: „Bei gehöriger Anordnung kann ich mir auch auf den Brettern eine bedeutende Wirkung von dem Chore versprechen." Und gar nach der Aufführung in Weimar: „In der Vorstellung der ‚Braut von Messina' bekam ich zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie ... Goethen ist es auch so ergangen, er meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden." Schillers Weihefestspielstimmung hält aber nicht lange vor; bei der ersten Vorstellung von Goethens ‚Natürlicher Tochter' erkennt er das Antidramatische „solcher antikischer Versuche" und faßt den Vorsatz, „künftig viel bestimmter und zweckmäßiger für das Theater zu schreiben, ohne der Poesie das geringste zu vergeben". Er verspricht sich nur noch geringen Erfolg von der berliner Aufführung, und als sie dann trotzdem „einen lebhaften Sukzeß" erringt, ist er aufs „angenehmste überrascht". Auch das Vorwort der Buchausgabe betont geflissentlich die nur experimentelle Natur des Werks.

Ich führe dies alles an, um zu zeigen, daß Schiller selbst sich über die Wirkungsmöglichkeit der ‚Braut von Messina' durchaus im Unklaren war, daß also dem Regisseur hier noch weniger als sonst der Vorwurf der Pietätlosigkeit gemacht werden darf, wenn er die spärlichen dramaturgischen Weisungen des Dichters nicht mit philologischer Treue befolgt.

Vor allem die Andeutungen, die Schiller über die Darstellung des Chors gibt, sind tastend und widerspruchsvoll. Da heißt es etwa: „Sie sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, daß sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben", dann aber wünscht er „den Gebrauch des Chors, so wie er in der alten Tragödie vorkommt", und schärft dem Regisseur ein, „feierlich, pathetisch, antikisch" zu sein. Er wünscht, daß Zelter die lyrischen Intermezzi komponiere, gibt Andeutungen über die Kompositionsmöglichkeiten, um schließlisch wieder von der musikalischen Begleitung des Chors abzustehen; noch die Weisungen an Iffland sind ganz allgemein.

Aber wenn sich Schiller auch im Unklaren ist über die Art, wie die ‚Braut von Messina' am besten aufzuführen sei: klar ist ihm das letzte Ziel, das eine theatralische Versinnlichung des Werks erreichen soll. Er fordert, daß die Aufführung durchaus abweiche von der gemeinen Realität des Theaters, er verbietet streng jeden Naturalismus, er verlangt vom Einzeldarsteller nicht etwa Seelenzergliederung, sondern die große Geste, den wuchtigen und gemessenen Schritt des Kothurns und heischt von der Gesamtdarstellung „Großheit, Schönheit, Würde und Bedeutung".

Mag sich somit der Regisseur über die einzelnen Winke Schillers hinwegsetzen und nach Herzenslust alles Mögliche ausprobieren — dies muß sein letztes Streben sein: Großheit, Schönheit, Würde und Bedeutung.

*

Was verlangt die Dichtung von der Bühne? Die ‚Braut von Messina' ist im Stoff und in der Komposition der Handlung romanisch, in der Form gräzisierend, in der Idee schwäbisch und in der Diktion über alle örtlichen und zeitlichen Grenzen erhaben.

Der Stoff, die Handlung ist theaterhaft, naiv und schrecklich, will lediglich Rohstoff sein, an sich belanglos, „rohes Element". Da es in der Absicht des Dichters lag, den Personen alles Persönliche, Einzelmenschliche zu nehmen und ihre Taten als Schachzüge einer höhern, mystischen Gewalt hinzustellen, fehlt alles, was wir gemeinhin dramatisch nennen. Manchmal erscheint die Handlungsfolge so gequält, daß man sie füglich als romanisch-ritterlich parodierende Mischung aus den ‚Phönizierinnen' und dem ‚Oedipus' ansprechen möchte. Form und Idee —: heute weiß jeder Gymnasiast, daß Schillers Ringen um die Antike ein großer und rührender Irrtum war, das Schwäbisch-Kleinbürgerlichste an Schiller. Und dieses Irrtums reifste Blüte — Schiller hat das Antikische gelegentlich selbst als antidramatisch bezeichnet — ist die ‚Braut von Messina'. Am deutlichsten zeigt diesen Geist die berühmte Vorrede, die soviel Verworrenes und Vieldeutiges über Idealität, Illusion, Gaukelei und Symbolismus des Theaters bringt, daß man sich nur wundern muß, wie die Theoretiker der münchner Reliefbühne eine solche Fundgrube übersehen konnten.

Betrachten wir das Werk nicht vom philologischen und historischen, sondern nur vom dramaturgischen Gesichtspunkt, so bleibt als einziges

Lebendiges, auf der Bühne Wirksames: „das lyrische Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weitgefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und mit hoher Ruhe bewegen". Bleibt die prachtvoll satte, stürmende, rauschende Lyrik, deren machtvoll breiter Strom jeden Zweifel fortreißt und auch das naivste Pathos schwingen, lebendig werden läßt. Es ist wirklich erreicht, was der Dichter erstrebt (auf anderm Wege freilich): der Stoff ist aufgesogen, nebensächlich; auf den Gipfeln des Dramas aber schreitet der Chor, „wie mit Schritten der Götter, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik begleitet". Neben Byrons ‚Manfred' ist die ‚Braut von Messina' das einzige dramatische Lyrikon, das sich auf dem Theater behaupten konnte. Es wird uns also derjenige Regisseur das Drama am stärksten sinnenfällig machen, der seine lyrischen Qualitäten am wirkungsvollsten gestaltet.

*

Was gibt Reinhardt? Das Drama trägt den Untertitel: Ein Trauerspiel mit Chören. Dieser Untertitel ist natürlich als Hendiadyoin, also etwa als: ein lyrisches Trauerspiel, ein dramatisches Lyrikon zu fassen. Reinhardt möchte beides geben: das Drama und das Lyrikon, und neben beidem noch das lyrische Trauerspiel. Er gibt: die vortreffliche Aufführung eines mißglückten Dramas, die mißglückte Aufführung eines trefflichen Lyrikons und ein paar Ansätze zur Aufführung eines Trauerspiels mit Chören.

Er gibt, sage ich, die vortreffliche Aufführung eines mißglückten Dramas. „In einer höhern Organisation", meint Schiller, „darf der Stoff oder das Elementarische nicht mehr sichtbar sein. Die chemische Farbe verschwindet in der feinen Karnation des Lebendigen . . . Der Stoff hat lediglich die Funktion, die Formen, die er umgibt, geltend zu machen, anstatt sie durch seine Schwere zu erdrücken." Schiller hat deshalb die Menschen seines Werkes möglichst unpersönlich gehalten und hat der Handlung keine Farbe, nur Linien gegeben. Reinhardt verwischt die Linien, nimmt der Handlung den Reiz des Zeitlosen, Mystischen und macht die großen, typischen Gestalten, die starren Blickes statuenhaft wandelnden, zu kleinen, nervösen, höchst persönlichen Menschlein. Doppelt seltsam, daß er dann wieder, dem ausdrücklichen Willen des Dichters entgegen, die Einheit des Ortes zu wahren sucht mit Gewaltmitteln, die auch der bestwillige Zuschauer als störend empfinden muß.

Von diesen prinzipiellen Ausstellungen abgesehen, verdient die Herausgestaltung des Dramas Bewunderung. Das erste Auftreten der Brüder, ihre Feindschaft und Versöhnung, das Eingreifen des Chors in die Handlung, Don Manuels Liebestragödie, das Hereindonnern des Schicksals in die gelassene Hybris Isabellens, Don Cesars sühnender Selbstmord: alle diese Geschehnisse waren wohl noch nie so von innen heraus, so aus dem Wesen der Personen heraus motiviert, so fest psychologisch verankert wie in dieser Vorstellung. Wie Messina gen den Palast brandete, da die

Brüder, sich zu versöhnen, ihren Einzug hielten; wie der Chor wuchtig aus der Tiefe in den Saal wuchs; wie Manuels Mannen fernher immer näher dröhnend die schicksalsträchtige Leiche des Gebieters vor die Mutter brachten: das war frisch und neu und mit Bedeutung auch gefällig gestaltet. Die Sandrock war eine würdige Mutter, wenngleich nicht eben sehr königlich, und wußte die Erschütterungen des vierten Aktes nicht ohne Größe zu durchringen. Die Beatrice der Heims liebte und litt mit aller Heftigkeit, die Schillers Wort irgend zuließ; sehr naturalistisch freilich und den Weisungen des Dichters strikt zuwider. Herr Beregi suchte die Wallungen Don Cesars psychologisch, zum Schlusse gar psychophysiologisch zu begründen; sein Tod war nicht eine edle Tat der Sühne, sondern eine Tat still wütenden, krampfigen Wahns. Wundervoll war Moissis Manuel; er als einziger wußte Mensch zu sein und zugleich auf dem Kothurn zu wandeln.

Alles in allem hatte Reinhardt die Handlung so verständlich, fließend und erregend, die starren Maskengestalten so menschenähnlich gemacht wie irgend möglich, und man bedauerte nur, daß so viel Kunst unnütz vertan war. Denn so vortrefflich die (nebensächlichen) dramatischen Qualitäten des Werks herausziseliert waren, so mißglückt war die Gestaltung des (entscheidenden) lyrischen Moments.

Zunächst: Reinhardts Spieler brachten dem Wesen, der Dynamik des fünffüßigen rhetorischen Jambus wenig, des Trimeters durchaus kein Verständnis entgegen. Wie da Herr Beregi vor allen, dann aber auch die Heims und selbst die Sandrock, die es doch besser kann, Cäsuren verklammerten, Senkungen gewaltsam hoben, Hebungen rücksichtslos senkten, den schönen Fluß des Verses grausam zerrissen, ward dem zu doppeltem Schmerz, der weiß, mit welch unendlich liebender Sorgfalt Schiller den Rhythmus und die Dynamik seiner prachtvollen Verse gefügt hat. Einzig in Moissis Munde gewannen diese Verse ihr rechtes Leben; ihm klangen sie auf und verklangen sie, gefügig, tausendnervig und dennoch voll gelassen beherrschter Würde.

Sodann der Chor. Reinhardt hat ihn mit sicherm Instinkt in den Mittelpunkt geschoben; doch hat er ihm von den beiden Funktionen, die er erfüllen soll, nur die eine gelassen, und hat überdies den Rhythmus der Chorverse ihrer Dynamik geopfert. So mußte die stärkste Wirkung der Dichtung, die lyrische, versagen, das Werk zum schlecht gefügten und herrlich gespielten Drama und zugleich zum wundervoll erfundenen und schlecht vorgetragenen Lyrikon werden.

Reinhardt nahm dem Chor von den beiden schuldigen Funktionen die eine. „Im Chor“, bemerkt Schiller, „hatte ich einen doppelten Charakter darzustellen: einen allgemein menschlichen nämlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerät und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den

Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber blos diejenige, welche der Ruhige über den Passionierten hat. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben."

Reinhardt betont nur diese zweite Eigenschaft des Chors. Ihm ist der Chor ständig Mitspieler, Förderer der Geschehnisse. Er ist voll immerwährender Bewegung; nie verläßt er den engen Kreis der Handlung. Die Stellung des Chors in der Tragödie verlangt aber, daß er diesen Kreis verlasse, „daß er Ruhe in die Handlung bringe, die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerks sein muß, daß er das tragische Gedicht reinige". Ebenso wie in Reinhardts Aufführung die tragischen Personen selbst niemals „ideale Personen und das Tiefe der Menschheit aussprechende Repräsentanten ihrer Gattung" sind, sondern immer nur „wirkliche Wesen, Individuen", ebenso ist Reinhardts Chor niemals der „Repräsentant des reflektierenden Zuhörers", sondern immer nur Handlung fördernder oder doch zum mindesten verbindender Akteur. Den eigentlichen Zweck des Chors, eben die Reinigung des tragischen Gedichts, vermag somit Reinhardt nicht zu erreichen.

Des weitern opfert seine Regie die Rhythmen der Chöre ihrer Dynamik. Es sei zugegeben, daß diese bis ins Einzelste geschmackvoll abgestufte Dynamik machtvolle, bis jetzt kaum geahnte Wirkungen erzielte: aber dies rechtfertigt nicht die Preisgabe des Rhythmus. Reinhardt fugt die Chöre, verstärkt sie durch unsichtbares Echo, durch Wiederholungen, zerteilt sie in Bewegung. Zunächst nun beeinträchtigen diese Mittel — sonst die schönsten Tugenden der Reinhardtschen Chorregie — die durch Metron und Rhythmus klar vorgezeichnete Versakzentuierung. Reinhardt gibt nämlich den Wiederholungen verschiedene Betonung, so daß man an jene berühmte Fidelio-Stelle erinnert wird, die Beethovens Komposition, da er sich über die Akzentuierung im unklaren war, dreimal verschieden betonte. Dann greifen solche Wiederholungen mehrfach selbst in die Handlungsfolge störend ein. So setzt, zum Exempel, Schiller mit gutem Grund an den Schluß des dritten Aktes das handlungsbindende und -fördernde Motiv der Furien; Reinhardt aber läßt retardierend und weit ausholend die Totenklage von neuem ertönen und die Szene beschließen.

Doch diese Bedenken sind fast nebensächlich, hält man die Zerstörung des Rhythmus dagegen, die Schillers Lyrik in ihrem Innersten trifft. Ich greife willkürlich ein Beispiel heraus. Bei Schiller heißt es:

Heil dir, o Jungfrau,
Liebliche Herrscherin,
Dein ist die Krone,
Dein ist der Sieg!

Sinn und Rhythmus ist klar: es ist der Rhythmus der beschwingten, panegyrischen Anrede. Reinhardt macht daraus etwa folgendes:

Heil dir, o Jungfrau! Jungfrau, Heil!
Liebliche Herrscherin Heil dir, o Jungfrau!
Dein ist die Krone, Dein ist der Sieg!
Heil dir, o Jungfrau,
Heil dir, o Jungfrau, Jungfrau Heil!

Ich sehe nun ganz ab von der ungebührlichen Betonung des Wortes ‚Jungfrau‘ und verweise lediglich auf den Rhythmus. Schillers Verse zeigen sich (ihrem Rhythmus zufolge) als beschwingter Auftakt, als dienendes Glied. Reinhardts Rhythmen sind ein Dithyrambus für sich, etwas in sich Geschlossenes, und ihr Versmaß ist das Metron eines Militärmarsches oder, gelinder, eines Hurrahgedichts. Aehnlich sind, aus dynamischen Gründen, fast alle Partien des Chors behandelt, und so bringt in Reinhardts Gestaltung Schillers ruhevolle Lyrik statt Ebbe Flut in die Handlung.

Die einzelnen Sprecher waren nicht alle glücklich gewählt. Am wuchtigsten in Wort und Gebärde ragte Diegelmanns gehaltene Würde, gewiß durchaus im Sinne Schillers; wundern mochte man sich freilich, daß diesem Darsteller trotz den vielen Proben noch immer störende Betonungs- und Gedächtnisfehler unterliefen. Wegener war in der Maske ohne Würde, in der Sprache ohne Bedeutsamkeit. Hartau sprach gut, aber zu unruhig.

* * *

Fassen wir zusammen. „Der Sukzeß der ‚Braut von Messina‘“, schreibt Schiller an Iffland, „auf dem berliner Theater hat mich aufs angenehmste überrascht; es ist Ihr Triumph, nicht meiner, denn alles, was ich von Augenzeugen darüber vernommen, kommt darauf hinaus, daß der Vortrag des Chors meistermäßig angeordnet gewesen und in der ganzen Darstellung überhaupt die größte Würde und Bedeutsamkeit beobachtet worden sei.“

An Reinhardts Experiment hätte Schiller wenig Freude gehabt. Denn alles war hier meistermäßig angeordnet, nur nicht der Vortrag des Chors, und keinen Vorzug ließ die Aufführung vermissen, nur Würde und Bedeutsamkeit wurde nicht beobachtet.

Reinhardt suchte die ‚Braut von Messina‘ aus ihrer Sphäre in seine herüberzuziehen. Der Versuch mußte mißglücken. Reinhardts Element ist Bewegung und Farbe, Handlung und Seelenzergliederung; die Sphäre der ‚Braut von Messina‘ ist Ruhe und Linie, Reflexion und Typisierung. Heine hätte vielleicht von Nazarener- und Hellenentum gesprochen.

Ein schlechtes Drama wurde trefflich gespielt, ein treffliches Gedicht schlecht vorgetragen. „Es ist eine mißliche Sache,“ meinte Schiller kurz vor seinem Tode, „mit den griechischen Dingen auf unserm Theater.“

Glossen zur Gura-Oper / von Fritz Jacobsohn

Am auffallendsten an der ganzen Gura-Campagne war die Selbstverständlichkeit, mit der Wagner dem Repertoire einer Sommer-Oper in der Reichshauptstadt einverleibt werden durfte. Stillschweigend ist es zur Tatsache geworden, daß Wagners Opern, daß der ‚Fliegende Holländer‘, ‚Tannhäuser‘, ‚Lohengrin‘, ‚Tristan und Isolde‘, die ‚Meistersinger‘, einem solchen Zwischen-Unternehmen auf Treu und Glauben in die Hände geliefert worden sind; daß das berliner Wagner-Privileg der Königlichen Bühne ganz allmählich aufgegeben und durchbrochen worden ist, um Pachtzins für eine baufällige Baracke, in der kein Hund leben möchte. Gibst Du mir Deinen Wagner, pachte ich Dein Theater. Les affaires . . . Jedenfalls verdankt Gura diesem einfachen Geschäft seinen Erfolg. Denn die Möglichkeit, mit Wagner volle Häuser zu machen (eine Möglichkeit, die selbst bei den unmöglichsten Aufführungen die Wahrscheinlichkeit für sich hat), bringt eine ganz andre Atmosphäre mit sich, als die ängstliche Sucht, mit mehr oder minder alten Spielopern auf die Kosten zu kommen. Mit der sichern Rückendeckung Wagnerscher Zugkraft wuchs denn auch die Unternehmungslust, und für eine gute Aufführung des Verdischen ‚Othello‘ nimmt man schon drei ‚Tannhäuser auf der Schmiere‘ hin. Auch daß neben übelsten Provinzsängern — deren Namen dem Gedächtnis schneller entschwinden als, leider, der Klang ihrer rauhen Kehlen dem armen Ohr — wirkliche, leibhaftige Meistersinger, wie van Rooy, Feinhals, Burrian, zu uns kamen, daß wir uns zu Füßen der Lehmannschen Norma in eine andre Welt hinübersingen lassen durften, daß nach und vor gewissenhaften Taktschlägern Mottl uns zeigte, wies gemacht wird: das alles und noch mehr verdanken wir diesem Tauschhandel.

*

Die Zeiten, da beim Sänger die Stimme die Hauptsache war, sind vorüber, und im kältern Deutschland wars wohl überhaupt nur eine kurze Epoche. Denn die Forderung, es solle der Schauspieler mit dem Sänger gehen, ist so alt wie die dramatische Musik. Die Stimmbanausen, die uns von frühern, schönern Zeiten erzählen, die alles Uebel auf Wagners unheilvollen Einfluß zurückführen wollen, könnten am Beispiel des Don Juan ersehen, daß schon bei Mozart auch der Vortrag des Sängers Glück machte. Weil die Rolle des Don Juan nicht eine einzige große Arie enthält, wird man einen Sänger ohne Stimme, wird man d'Andrade noch auf Jahre hinaus als die idealste Verkörperung des mephistophelischen Lebemanns ansprechen können. Die faszinierende Leistung des Romanen basiert durchaus auf seiner Gesamterscheinung, bei der der Körper alles ist: d'Andrade ohne Stimme werden wir uns bis in alle Ewigkeit gefallen lassen — d'Andrade mit einem Schmerbauch wäre das Ende. Daß man sich aber auch die Zerline mit recht wenig Stimme gefallen ließ, ja, daß man über ihrer Erscheinung

den Gesang vergaß: dieses Kunststück gelang Lola Artôt de Padilla. Von ihr gelten die Worte, die Goethe von einer jungen Schauspielerin schrieb: „Es kann größere Talente geben, aber für mich kein anmutigeres." Wenn Lola auf die Bühne hüpft, tanzt, gleitet, fliegt, steht die verkörperte Anmut da. Ihr kleines, süßes, silbernes, sehr fein gebildetes Stimmchen brauchte gar nicht zu erklingen; denn die Augen sind viel zu sehr beschäftigt, den Bewegungen dieser schaumgeborenen, graziösen, unwiderstehlichen Erscheinung zu folgen, als daß die Ohren noch Zeit fänden, aufzupassen. Ihre Zerline ist ein köstliches Gemisch von zarter Sinnlichkeit und schämiger Koketterie, von liebenswürdiger Schmollerei und lüsternem Verlangen. Ein blutwarmes, junges Weibchen, mit immer offenen Lippen und vorgebeugtem Köpfchen, schmiegt sich, zitternd wie ein scheues Reh, aber doch mit bittenden Augen verlangend, an den Verführer, der sich zu früh des Sieges freut. Oder sie tröstet ihren zerschlagenen Masetto mit der rührenden Sorgfalt, mit der kleine Mädchen ihre Puppen warten, mit dem wonneverheißenden Streicheln einer jungen Braut; sie läßt ihn schelmisch Vorfreuden kosten und zieht dann, ironisch besorgt, mit ihm ab. In der Linken den Schießprügel und die Laterne, das rechte Aermchen um den Hals des lieben Jungen geschlungen: so tänzelt sie, mit kokettem Hüftenwiegen, nach dem Takt der Musik in die Nacht hinaus. Diese Bilder vergißt man nicht. Lola Artôt de Padilla ist eine Spezialistin, die ein kleines Feld mit genialer Grazie bescheiden und geräuschlos auszufüllen weiß. An Gregors feiner Bühne ward ihr Talent verständnisvoll behütet und gefördert; wie sie sich unter Hülsens Regiment weiterentwickeln wird, bleibt abzuwarten.

*

Eine unvergeßliche Tat der Gura-Oper war es, daß sie uns die menschlichste Gestalt der deutschen Opernbühne in ihrem menschlichsten Vertreter zeigte. Daß wir van Rooys Hans Sachs erschauen durften, macht hundert der gröbsten Besetzungsfehler wieder wett. In van Rooy lebt uns die Vollendung des dramatischen Sängers, und sein Hans Sachs ist die Krönung seiner Kunst. Die schlichte Einfachheit des nürnberger Meisters, der leuchtende Humor eines welterfahrenen Mannes, die sonnige Milde und abgeklärte Güte des Ueberwinders: das alles liegt in einem sanften Nicken des edlen Hauptes, in einem ruhigen Auseinanderbreiten der Arme tief, tief begraben, wie Geheimnisse in einem dunkeln, deutschen Wald. Die Seltenheit solcher Leistung macht nicht blind, sondern sehend; und die Ohren schärfen sich doppelt, um sich nur kein Wort aus diesem schönen Munde entgehen zu lassen. „Ich höre die liebe, liebe Stimme wieder, die ganze Luft ist warm, ist blutevoll." Parallelen oder gar Vergleiche gibt es hier nicht, wenigstens nicht auf den Brettern der Opernbühne. Denn van Rooys Sachs hat mit Operngesang ja so garnichts zu tun. Es spricht da eine liebe, liebe Stimme; am schönsten, wenn sie für sich selbst ertönt. Sie klingt vom Werktisch her, wo der Meister hingelehnt sitzt, das

Haupt träumend in die Hand gestützt, und strömt leis umflort hinaus in die warme Sommernacht; oder des Sonntags in der Morgenstund, wenn von dem schweren Band der Stadt- und Weltchronik die bewegten Wolken des Wahnmonologs daher ziehen. Von van Rooys Sachs scheidet man mit dem Gefühl, einem Großen im weiten Reich der Kunst begegnet zu sein; einem von den wenigen, deren Erleben so formvollendet gestaltet ist, daß es sich mit unauslöschlichen Zügen in die Seele prägt.

Neben dem Menschenkönigtum aan Rooys ist der Beckmesser des Müncheners Geis eine erstaunliche Spezialistenleistung, in ihrer verblüffenden Schlagkraft die feinste Charakterstudie, die auch auf der Schauspielbühne Sensation machen müßte. Das Gold, das in der Bombenrolle des Stadtschreibers ruht, und das seit Fritz Friedrichs keiner aufzudecken vermochte, brachte der Schauspieler-Sänger Geis endlich wieder ans Licht. Bei diesem feinen Künstler wurde es auch wieder klar, daß die Possenreißer, die Beckmesser ins ‚Fach' der Buffos einrangiert haben, weder von der Schauspielkunst noch von Wagners Größe einen Schimmer haben. Beckmesser ist denn doch viel mehr als etwa eine kleine Hanslick-Anrempelei — „zu viel der Ehr'" — oder der konventionelle Operntrottel. Der Charakter des armseligen Stadtschreibers ist ungleich differenzierter, und Geis ist es gelungen, die mannigfachen Zwiespältigkeiten geistreich und geschickt anzupacken und wie aus einem Hohlspiegel zurückzuschleudern. Er hat die knisternde, schnarrende, verrostete Stimme, die wohlüberlegte Ausarbeitung jeder Nuance, das unheimlich diszipliniert Mienenspiel. Er schwankt zwischen Humor, Verschlagenheit und Gemeinheit. Was aber erst den ganzen Beckmesser verständlich macht, was den Blödsinn der das Traumlied parodierenden Verse rechtfertigt, oder was seinen wahnsinnigen Dankestanz um den Spender dieses Liedes erklärt: das alles brachte Geis das erste Mal blitzartig, intuitiv und genial zum Verständnis. Geis zeigte zum ersten Mal, daß der ehrliche Liebesdurst des armen Mannes pathologisch ist, daß der Johannistrieb Beckmessers in Samenkoller umgeschlagen ist.

*

Es gehört weiter auf die Verdienstseite der Guraschen Leistungen, daß er uns eines der beiden Wunder des Verdischen Alters, den ‚Othello', gezeigt hat, wobei schon der gute Wille, Besonderes zu leisten, einmal für die Tat genommen werden darf. Ausdrücklich soll hier betont werden, daß das winterliche Berlin sehr oft eben so schlechte, aber selten so interessante, anregende Wagner-Vorstellungen gesehen hat, daß das gewöhnliche Repertoire unsers Königlichen Opernhauses, das zwischen ‚Mignon', ‚Margarethe', ‚Carmen' und Wagner kassenrapport-blinzelnd hin- und herschwankt, von Guras ‚Norma' und Guras ‚Othello' manches lernen könnte, und daß wir, die wir seit Bergers Weggang keinen Don Juan zu hören bekommen, überhaupt keinen Grund haben, irgendwie verwöhnt zu tun.

Vor dem Eintritt in das Heiligtum des Verdischen ‚Othello' stolpert man über eine Leiche, grausliger als die des Goetheschen ‚Faust': das ist Shakespeares Trauerspiel. Auch er ist bei seinem Textschneider nicht wieder zu erkennen, der in dem Bestreben, das konzentrierte Eifersuchtsdrama aufzuzeigen, des Schlechten viel zu viel getan hat, der aus einer wundervollen Dichtung eine Spottgeburt aus einem der beiden mephistophelischen Bestandteile gemacht hat. Es fragt sich, ob es wirklich notwendig ist, daß aus jedem Kunstwerk, das von der Schauspielbühne auf die Opernbühne geschleppt wird, eine Karikatur wird; ob ein Bearbeiter ein phantasieloser Szenenzusammenkleisterer sein muß, der mit plumproutinierter Hand dem Musiker effektvolle Gruppen zu stellen hat. Oder ob es zwischen dem Dichter-Musiker Wagnerscher Provenienz und dem brutalen Textverfertiger keine feinern Nuancierungen gibt. Eine gedankenlose Arbeit wie das Boito-Kalbecksche Machwerk ist doppelt gefährlich, weil sie von namhaften Autoren stammt, und weil nicht immer ein Genie wie Verdi kommt, das den ganzen Krempel über den Haufen wirft und Musik macht, wie sie eben nur ein Genie machen kann.

Das Erstaunliche an diesem Werk, wie auch am ‚Falstaff', liegt nicht in dem, was populäre Musikgeschichten zusammenreimen: daß Verdi mit achtzig Jahren umgelernt und sich zu Wagner bekannt habe. Als ob Verdi nicht schon im ‚Troubadour' ein eminenter Dramatiker wäre, und als ob Wagner die dramatische Musik erfunden hätte! Wahr ist, daß Verdi, mit ‚Aida' einsetzend, die Sprache seiner Dramatik und Melodik erweitert hat, daß er durch Aufgeben der alten Arienform sich viel mehr konzentrieren konnte, und daß er vor allem gelernt hat, wählerischer mit den künstlerischen Mitteln umzugehen. Von dem Germanen Wagner aber zu dem Romanen Verdi führt keine Brücke, es sei denn, daß man die Anwendung alterierter Akkorde, daß man die Nonen und Dezimen, daß man die eigentümlichen Quartsextakkordwirkungen für eine Privatdomäne Wagners anspricht. Die dramatische Charakteristik der einzelnen Personen ist voller Leidenschaftlichkeit, die im Affekt die Grenzen des Schönen streift. Mit unbedenklicher Realistik ist Othello gezeichnet. Das Orchester malt da Qualen der Eifersucht mit Reihen aufsteigender Quintenparallelen und zeigt somit Verdi als einen der Stammväter dieses üblen veristischen Ausdrucksmittels; oder prasselnd übereinandergetürmte Bläserdissonanzen zeichnen Wut und Schrecken. Dagegen ist die Liebesszene am Schluß des ersten Aktes voll des zartesten poetischen Reizes: hohe Geigentremoli umfluten das Paar wie mit kühlem Mondlicht, und die Harfe durchwärmt es mit südlicher Glut. Die Instrumentation ist überhaupt ein besonderes Kapitel. Das Orchester spricht seine eigene Sprache, bei der die Sparsamkeit, ein Zeichen des Genies, am auffallendsten ist. Wie delikat insbesondere die Holzbläser behandelt sind, zeigt das Vorspiel zum letzten Akt und die Begleitung zu Desdemonas Lied: „O Weide, grüne Weide", bei dem das englische Horn eine große Rolle spielt. Der große Monolog Jagos endet im Orchester bei dem Worte ‚Tod' mit einem leisen

Schlag auf der großen Trommel (ähnlich wie der Carmen-Monolog), was von unheimlicher Wirkung ist. Daß man uns dieser und vieler andrer Wirkungen wieder einmal teilhaftig gemacht hat, ist jedes Dankes wert.

Weniger gut war der Direktor Gura beraten, als er es nicht verhindern konnte, daß der Sänger Gura der Mitwelt vorgeführt wurde. Dieser Mann singt zwar schlechter als ein Bariton, von denen zwölf auf ein Dutzend gehen, dafür gibt er sich aber wenigstens redliche Mühe, um einige Grade intelligenter zu scheinen. Der Erfolg war beim Wolfram negativ, beim Jago zweifelhaft. Er machte aus dem tränenseligen, wässerigen Bilderbuch-Wolfram einen tragikomischen Märtyrer mit alttestamentarischem Augenaufschlag. Die Finger glitten über die Saiten seiner Leier so sanft und geschmeidig wie über die runde Oberfläche eines großen Schmalzbottichs. Dazu erklang sein gaumiges Organ mit solch samumhafter, sandiger Trockenheit, daß der Hörer förmlich einen Druck in der Kehle verspürte und nach einem Trunk frischen Wassers lechzte. Diese eigentümliche pathologische Wirkung des Guraschen Pseudo-Gesanges trat beim Jago zurück; immerhin konnte aber die schauspielerische Leistung nicht für den gänzlichen Mangel an Stimme entschädigen. Denn die Mittel, die dieser Jago zur Charakteristik seiner selbst aufwandte, waren doch zu bescheiden. Das bischen Sprechgesang, das Herauspressen der Töne, die Zischlaute genügen nicht. In Verdis ‚Othello‘ muß trotz der Abwesenheit der ausgesprochenen Arienform doch schön und tüchtig gesungen werden, und Stücke wie das Trinklied, die Traumerzählung und der große Monolog erfordern neben aller schauspielerischen Geschicklichkeit einen ganzen Sänger. Auf diesen Titel kann Gura unmöglich Anspruch machen; aber auch seine Schauspielkunst bestand nur aus ganzen drei stereotypen, plumpen und unschönen Bewegungen: dem Einknicken des Beines, als wäre es in Drahtgelenken aufgehängt, einem ebenso viel- wie nichtssagenden Augenblinzeln und einer grotesk-komischen Armbewegung, über deren Ursprung man sich bei einem Arier vergeblich den Kopf zerbrechen wird. In der gleichen ‚Othello‘-Aufführung aber gelang es dem Tenoristen Pennarini, der nach seinem unmöglichen Stolzing und dem noch unmöglichern Tristan nicht anders denn als eine übermäßig aufgetakelte Provinzgröße abzulehnen war, für seine Sünden zu entschädigen. Ich stehe nicht an, den Othello Pennarinis für eine der intelligentesten Tenoristenleistungen der deutschen Opernbühne zu erklären. Ohne groß, bedeutend oder gar überwältigend zu sein, war Fräulein Hummel (in aller Bescheidenheit eine poetische Senta, Elsa und Elisabeth) als Desdemona von schönem Liebreiz und tragischer Gewalt.

Wenn Hülsen klug ist und sich eindringlicher mit Partituren als mit Geschäftsbüchern befaßt, studiert er den Verdischen ‚Othello‘ noch in diesem Winter ein (mit Kraus, der Hempel und Bischoff) und zeigt, daß Berlin sich gern einmal einen Wink aus der Provinz geben läßt, besonders wenn er von so einem respektablen Unternehmen wie dieser Gura-Oper kommt.

Venetianisches Chantant / von Martin Beradt

An einem dieser gewittertollen Juliabende schritt ich durch die Gassen von Venedig, um zu sehen, wie die Venetianer sich vor Venedig retten.

Ich dachte, diese aristokratischen, von so vielen Schauern übergossenen Venetianer müßten für die Abende sich einige auf unvenetianische Art erregende Vergnügungen schaffen etwa rasende, blaßhäutige Tänzerinnen, aus deren Röckekreisen alle dunklen Raffinements hervorsprängen, oder Sängerinnen mit herausfordernden Gebärden, die alle im tiefsten Alt abwechselnd einfältige und unzweideutige Canzone sängen. Ich stellte mir, da es Venedig war, kleine wollüstige Stuben vor, mit geöffneten Fenstern, den Wind in den bis zu den zierlichen Vergitterungen reichenden Vorhängen. Man müßte von draußen schon eine tiefe, verwirrende Stimme hören, über dem Eingang müßte eine wunderliche, aus den Bläsereien von Murano stammende, farbige Glocke hängen, und Il paradiso müßte leuchtend, nein, verschwiegen darauf stehen.

Ein Wachmann, den ich fragte, sagte indessen, daß es so etwas nicht gäbe. Ich dachte: Gut, diese venetianischen Geschlechter sind anders, als du denkst; sie dulden in ihren Familien keine Suitiers; oder lassen ihre Suitiers anderswohin fahren, vielleicht nach Mestre oder Udine (oder Triest? oder gar bis Fiume?). Sie mögen so reich sein, daß die Aufschläge für die Reise ihnen das Vergnügen nicht weiter stören. Aber schließlich, dachte ich weiter, auf San Marco, in der Merceria, überall ist so viel Handelsvolk zusammen, so viel von anderswoher zugetragenes, den Tag verschachherndes Volk, daß für diese Leute doch ein abendliches Vergnügen unmöglich fehlen kann, welches, in die Zauberpracht von Venedig eingeschlossen, noch immer einen seltsamlichen Reiz ausstrahlen muß. Ich dachte noch immer an wollüstige Stuben, aber meine Vorstellung wurde unsauber: auf der Glaskugel über dem Eingang stand schon nicht mehr Il paradiso, sondern Eden.

Diese Orte scheinen wirklich in aller Welt den gleichen Namen zu haben. Als ich einen Kellner (und keinen Wachmann mehr) nach diesem schon etwas verschobenen Orte fragte, wies er mich richtig in ein ‚Eden'. Aber es saßen nur Schiffer, Gondoliere, Facchini drin; die Vorhänge bauschten sich nicht über einem Fenster, sondern vor einer Tür zu ebener Erde; man konnte von draußen hineinsehen (was auch die Gassenjungen taten) und einen jungen Mann etwas vorgröhlen hören; vor allem aber lag ein so unerträglicher Zigarrenqualm über dem Raum, daß ich mich wandte und weiterging. Ein Junge, der mein Gespräch mit dem Kellner belauscht hatte, faßte mich am Rockzipfel, wies auf sich mit Gebärden, die verrieten, daß er mich leiten wollte, und zog mich richtig durch eine Gasse und durch eine andre, über eine Brücke und durch eine dritte Gasse in ein großes Haus, vor dem

Giardinetto stand: Das Gärtlein. Ich dachte an das Lusamgärtlein und die hundert andern Gärtlein, in die die Dichter ihre deutliche Liebe gepflanzt haben, und schritt hinein, durch einen Zeltgarten, durch ein schmales Trinkzimmer, eine Treppe hinauf. Eccola — eine Treppe; ja, das wird es sein, solche Stuben können nur ein Stockwerk hoch liegen; von der andern Seite des Hauses wird man einen Vorhang im Winde gleiten sehen (dachte ich). Und richtig, das war das Zimmer. Vierzig Leute saßen drin. Neununddreißig Männer und eine Frau. Und an der einen langen Seite war vor einer offnen Tür, welche zu dem als Raum für die Schauspieler dienenden Nachbarzimmer führte, ein Holzpodium von dreiviertel Meter Höhe aufgestellt; in dessen Mitte aber schwebte ein sich hin und herbauschender, deutsch beblümter Vorhang. Ich setzte mich nicht weit ab an einen Tisch, aber doch so schräg, daß ich hinter den Vorhang sehen konnte. Ein junger Mann kletterte hinten durch die Tür auf das Podium hinauf, verlor sich in den Vorhang und tauchte dann, mit einer gewaltsamen Bewegung sich aus ihm befreiend, vor dem Vorhang auf. Es war nichts Besonderes an ihm. Er war ein auffallend kleiner Herr, der sich durch einen langen Gehrock zu sehr hellen Hosen zu vergrößern suchte und durch eine künstliche Nase seine graziöse Erscheinung vergröberte. Er ging in verwirrenden Kreisen über die Bühne, jonglierte mit einem dünnen Stöckchen kreuz und quer und verspritzte dabei in Liedern, deren Ritornell die Stammgäste mitsangen, kleine Anzüglichkeiten. Schließlich stieg er hinunter und sammelte von jedem, an jedem Tische, seinen Soldo ein.

Während der Kellner Bier hinstellte, kletterte hinten mit Händen und Füßen ein kleines, zehnjähriges Mädchen auf das Podium. Zuerst erschrak ich heftig. Ein Grauen vor widrigen Lüsten beschlich mich. Aber dann sah ich mir das Mädchen näher an: noch vollkommen kindlich, auch im Ausdruck des Gesichts, auf dem Leibe kittelförmig ein ganz gewöhnliches, graukarriertes Kleidchen, das oben mit einem Samtband bis zum Kinn bordiert und auch unten gehörig lang war, schwarze, gewöhnliche Strümpfe, schwarze, abgetragene Schuhe, einen kleinen Stock in der Hand, den es, unbeholfen genug, bewegte: so begann es mehr mit einer Sprech- als einer Gesangstimme ein jedem außer mir bekanntes Lied zu intonieren, in das sofort alle (nicht nur die Stammgäste) einfielen. Sie ging dazu in einer lächerlich simplen Weise auf der Bühne umher, so daß man den Eindruck empfing, als ob da überhaupt nichts einstudiert wäre (aber daß sie sich auch nach der Wand verneigte, in der doch keine Menschen sitzen konnten, schien wieder auf ein Studium, wenn auch nicht auf eine Probe auf der Bühne, hinzudeuten). Als sie drei Lieder abgehaspelt hatte, stieg auch sie hinten hinunter, kam durch den Korridor vorn wieder in das Zimmer und sammelte auf ihrem Teller die Soldi der Zufriedenheit. Sie nahm sie ohne ein Lächeln, ohne irgend eine etwas Absonderliches verratende Gebärde.

Jetzt aber kam das Ereignis, das Zugmittel, ein Clou. Eine üppige

italienische Schönheit mit einem erfahrenen Gesicht kletterte hinten auf das Podium. Sie machte das so umständlich, daß die dicht an der Bühne Sitzenden einigen Genuß zu haben schienen. Jedenfalls lachten sie auf eine ziemlich unfeine Art und Weise auf. Dann stellte sie sich mit raschem Verschieben des Vorhangs auf die Bühne, begann mit einer furchtbaren Stimme ein Lied, dessen Dialekt mir seine Schönheiten vorenthielt, schlug nach dem Ritornell, in das die Stammgäste einfielen, mit einem Fuß eine Volte über die Glatze des am dichtesten sitzenden, am besten zahlenden Gastes, raffte an einer Seite ihre rauschenden bestickten gelben Seidenröckchen, sang noch zwei Strophen, vor deren letzter sie sich an die anwesende einzige Dame mit den Worten wandte: daß es besser sei, wenn sie jetzt hinausginge, jedenfalls habe sie sie vor dem Inhalt der Strophe gewarnt (die Dame blieb natürlich sitzen) — und kletterte dann, nachdem sie mit Klatschen belohnt worden war und sich bis zu einer genau berechneten Tiefe verbeugt hatte, von dem Podium herunter. Sie kam, nachdem sie noch draußen schamhaft eine Spitze um die entblößten Schultern getan hat, wieder herein, um die Kupfermünzen einzusammeln. (Denn es schien als Schande zu gelten, Silbergeld auf den Teller zu legen, es sei denn, daß man wechseln wollte.)

. . . Ich wurde bei dem Gedanken recht betrübt, daß eine Stadt wie Venedig nichts Blendenderes an einem Café chantant böte, als der italienische Offizier, in dessen Begleitung ich war, mich am Arm nahm und mit mir das Lokal verließ. Oh, habe ich am Anfang nicht erzählt, daß ich bei Florian auf San Marco seine Bekanntschaft gemacht hatte, daß er auf dem Wege nach Allessandria war, um dort in einem Militärprozeß als Zeuge aufzutreten, daß er nur in Zivil und nur aus Abenteuerlust nach Venedig für eine Nacht gekommen und ohne Bekannte froh war, den Abend mit mir zu verbummeln? Ja, er hatte mich in das Café chantant geführt, er hatte den Wachmann, er den Kellner gefragt, ihn hatte der Junge durch eine Gasse und eine andre und über eine Brücke und durch eine dritte Gasse in das Giardinetto gezogen. Und die literarischen Gedanken habe ich mir erst zurecht gemacht, als ich am Morgen im Bette lag, den Kopf verwüstet von schwerem Kaffee und unzureichendem Schlaf, und für meine abenteuerlichen Untaten nach einer moralischen Rechtfertigung suchte.

Künstlerspruch / von Kory Towska

Die blinde Gabe des Talentes soll man
Nicht überschätzen,
Und über das Geheimnis seines Schaffens
Soll man nicht schwätzen.
Vom ew'gen Liebesgrunde alles Ruhmes
Sich nie entfernen,
Und in dem Götterglück des Künstlertumes
Sein Menschtum lernen.

Rundschau

Noch ein Judenstück

Im Deutschen Theater hat jetzt das Schauspiel ‚Ketten‘ von Hermann Reichenbach einen Sommererfolg. Man müßte die Stücke dieser Art eigentlich schon mit fortlaufenden Nummern versehen. So sehr gleicht in allem wesentlichen eines dem andern: Jüdisches Milieu, jüdische Emanzipation; Drang in die Höhe, Rückstoß von oben, entsetzter Fluch von unten; tragische Zermalmung oder, im schlimmern Falle, aufgeklärte Versöhnung. Nach diesem Schema geht es immer. Und das Schema ist nicht einmal das Schlechteste daran. Es enthält doch die großen bestimmenden Grundlinien, nach denen die Tragödie des modernen Judentums geführt werden könnte. Sie zeichnet sich nachgerade so scharf an die Oberfläche dieser Zeit, daß ein minimer Teil von dem innersten Kern ihrer Wahrheit auch in die belanglosen Anekdoten dieser Theaterstücke eingeht. Nur wird er da verdorben und unbrauchbar gemacht, weil diese liberalen Fechter für Gleichheit und Befreiung ihre beweisenden Beispiele immer an die Handhaben der Logik anschrauben müssen. Für sie sitzt die Wurzel dieser tragischen Schicksale in der Unvernunft beschränkter Menschen. Sie spannen den Konflikt und lösen das Problem mit dem einen einzigen Worte: Vorurteil. So daß es aussieht, als wären die Menschen nur noch nicht gescheit genug, um solche Tragödien der Rasseverschiedenheit zu vermeiden. Aber wenn sie erst recht viele Stücke dieser Art genossen haben werden ....

Herr Hermann Reichenbach, zum Beispiel, beklagt sich in seinen ‚Ketten‘ darüber, daß in Preußen der Jude nicht Offizier werden kann. Dies, findet er, sei ohne Vernunft. Und trete nun doch einmal bei einem gebildeten Juden unbezwingliche Leidenschaft für den Offiziersstand auf, so könne das verhängnisvoll werden. Zugegeben. Aber um diesen (man darf es gestehen: höchst absonderlichen) Fall zum tragischen Erlebnis zu erhöhen, müßte gezeigt werden, welcher eingeboren innerste, also auch der Rasse mitgegebene Trieb den jungen Mann gerade zu jener Karriere drängt; müßte gezeigt werden, von welchen starken, durch Natur und Geschichte beglaubigten Instinkten die andern getrieben werden, ihn abzulehnen; müßten, mit anderm Wort, die allgemeinen Notwendigkeiten aufgedeckt werden, die jeder einzelnen Erscheinung des großen jüdischen Problems Inhalt und Bewegung geben. Sonst bleibt es bei der uninteressanten Balgerei ehrgeiziger und vernunftloser Schwächlinge. Und tatsächlich hat sich auch diesmal der Autor in seiner Verlegenheit um wirklich dramatische Motive dazu entschließen müssen, den Auftrieb des Juden und den Widerstand der Gegner in so indifferenten, kleinlichen oder charakterlosen Zügen hinzumalen, daß der eingeschrumpfte tragische Stoff nicht einmal mehr als rührselige Anekdote standhält, sondern ganz in ärgerlich unklare Klatschgeschichten zerfällt: Gehässigkeit ohne Stolz und Verlogenheit ohne Mut — armselige Verkleinerungen großer historischer und sozialer Triebkräfte.

Aber in dieser Zerklüftung und Zersplitterung aller brauchbaren Motive bleibt — höchst charakteristisch — ein einziger Gefühlswert unangetastet und in Echtheit bestehen: die jüdische Sentimentalität und ihr tolerantes Raisonnement. Ein alter Onkel — Toleranz gehört nun einmal zu den onkelhaften Zügen — steht als die lichteste, anschaulichste, älteste und modernste, kurz als die menschlichste Menschenfigur in und über der Handlung und wird auch von dem hierfür sprachlich besonders begabten Herrn Jacques Morvay tadellos und mit kennerischen Feinheiten gespielt: nicht als eine Rolle, sondern als eine beseligende Reminiszenz an die liebe Heimat.

Willi Handl

Mannheimer Rück- und Ausblick

Der letzte Monat des mannheimer Theaterjahrs war ein einziges großes, rührendes Abschiednehmen. Die Sentimentalität kam zu Ehren. Vierundzwanzig Künstler sah man mit der obligaten Träne im Auge scheiden. Einigen wird man sogar ernstlich nachtrauern dürfen, vor allen andern dem Kapellmeister Hermann Kutzschbach. Der meisten Weggang aber tat nicht weh. Jetzt kann Carl Hagemann zeigen, ob er Talente zu entdecken, zu erkennen und an sich zu fesseln vermag.

Er selber bleibt ja, trotzdem ein abgetakelter Operettentenor und ähnliche Kunstfreunde gegen die Erneuerung seines Vertrages Stimmung zu machen suchten, weitere drei Jahre in Mannheim. Mit welchem Ensemble er in diesen drei Jahren zu arbeiten hat, wird im wesentlichen sein Verdienst und seine Schuld sein. Denn die rein darstellerischen (und gesanglichen) Werte von mannheimer Aufführungen müssen sich noch beträchtlich heben. So wie sich in den letzten Jahren die Regieleistungen — auch die, für die Hagemann nicht selbst, sondern die Oberregisseure Gebrath und Reiter zeichneten — wesentlich gebessert haben.

Von der wirklichen Erneuerung des Ensembles — vierundzwanzig Künstler sah man scheiden! — wird es abhängen, ob man das Schauspiel- und Opernrepertoire nach der künstlerischen Seite hin wird erweitern können. Denn auch das tut not! Oder ist es nicht bedauerlich, daß eines der größten süddeutschen Theater Anzengruber links liegen lassen muß, daß dasselbe Theater zu keinem irgendwie belangreichen Verhältnis zu Ibsens letzter Tiefbohrkunst sich aufringen kann, daß eben dieses Theater, um wahllos ein paar Namen zu nennen, Hauptmann, Wedekind, Strindberg einfach ignoriert? Ein schwerer Vorwurf gegen Hagemann wäre es, wenn diese Unterlassungen einen andern Grund hätten als die unzulängliche Zusammensetzung des Ensembles. Ich erhebe diesen Vorwurf nicht.

Ich kann es umsoweniger, als Hagemann auch in der verflossenen Saison an seinem Teil ehrlich und erfolgreich bemüht war, einzelnen lebenden modernen Autoren in Mannheim Eingang zu verschaffen. Und nicht nur den lebenden! Hebbel zumal wurde fortgesetzt in sichtlicher Hingabe kultiviert. Freilich hatte die Aufführung der ‚Nibelungen' nur einen lauen Erfolg. Die Darstellung war bei weitem nicht schöpferisch genug, um aus diesem spröden, streckenweise kalten und gedankenblassen Koloß blühendes Leben hervorzuzaubern. Auch die Uraufführung einer Bühnenbearbeitung des ‚Diamant' von Georg Altman war nicht eben eindrucksvoll. Altman hatte alle Szenen am Hofe, auch die ganz köstliche letzte, gestrichen.

So wurde die phantastische Komödie, die allerdings auch dem Dichter nicht gelungen ist, zum reinen Rüpelstück, ohne daß für den Bühnenerfolg des Ganzen etwas gewonnen worden wäre. Hermann Sinsheimer

Die Ackté als Salome

Salome ist eine dekadente Carmen und übertrumpft die Reizmittel der spanischen Liebesschwelgerin dadurch, daß sie den Sexus für den Eros einsetzt und nicht das mit Liebe spielende, um Liebe kämpfende, nicht das kokettierende und das werbende Weib ist, sondern allein das dem grob materiellen Reiz unterworfene Geschlechtstier. Das Funktionsgefühl ist habituell geworden. Und die ganze Fülle des Lebens und damit auch der Inhalt des Menschen ist auf ein enges Feld zusammengedrängt worden. Was der Charakter dadurch an Weite verliert, gewinnt die Wirkung an Intensität.

In Carmen erheben sich viele Künstlerinnen auf ein besonders hohes Niveau, weil der Stoff: die Liebe das ihnen nächstliegende Gefühl ist, in das sie sich leicht versetzen, mit dem sie sich als Schauspielerinnen leicht identifizieren können. Carmen ist und bleibt deswegen eine ideale Rolle, weil sich erotische Romantik in ihr gestalten läßt. Das Weib spielt in diesem Weibe sein eigenes Ideal, sich selbst, seinen imaginären Charakter, zu dem ihm im Leben der Mut oder die Potenz fehlt. Alle Formen der Sexualität nehmen dann Carmen als ihren Körper an: die Schauspielerin ist, je nach ihrer physiologischen oder ideologischen Veranlagung, Gassendirne oder Erdgeist und macht das Reich ihrer Phantasie sich selbst für wenige Stunden wirklich.

Salome muß Frauen noch heftiger zur Darstellung reizen. Ist in Carmen ein ganzes Lebensgefühl entwickelt, so ist es in Salome auf seinen Extrakt: Sinnlichkeit und Geilheit gebracht. Die Einfühlung ist erleichtert: selbst Naturen, die nicht den Reichtum, die Poesie der Liebe kennen, wissen von ihrer Lust und wissen sich die Lust immer wieder wachzurufen und vorzustellen. Nehmt einem Weibe die konventionelle Scham, und sie posiert euch ihr Beben und Zittern, zeigt ein sexuelles Beteiligtsein, das jedes Lohnweib heucheln und mimen kann, und das den Hauptfaktor im Spiel aller Salomeen bildet. Die Schauspielerinnen sind, nach einem Wort von Karl Kraus, potenzierte Frauen, und werden darum das Gefühl ihres Lebenstriebes auch potenziert empfinden und darstellen können. Und alle der Liebe benachbarten Gefühle, Trotz und Mitleid insbesondere, liegen auch der Kraft einer geringern Künstlerin nahe. Ich habe in dem Spiel der Frau Aino Ackté, die jetzt in der Gura-Oper gastiert hat, genau verfolgen können, wie sehr die Wirkungen ihres Spiels sexueller, wie wenig sie tragischer Natur waren. Aus der Intensität der gespielten Geilheit erklärt sich die Erregung, die sich dem Zuschauer und Zuhörer mitteilt; denn das Spiel solcher Gefühle ruft in der Darstellerin genußähnliche Stimmungen embryonal wach, und und wenn sie davor auch vielleicht durch die Energieverwendung für die mimische und vokale Leistung geschützt ist, so weiß doch das Publikum nichts von dieser Isoliertheit und empfindet das gespielte Geschlechtsgefühl mit, das sich leichter, als irgend ein andres übertragen, durch Denken schon übertragen läßt.

Als die Ackté vor dem Kopf des Jochanaan kauerte und, von einer Gewalt niedergeschlagen, ihre Lippen auf die seinen preßte — wie ein

Hammerhieb fuhr ihr Kopf zu Boden — ging ein Schauer durch den Saal, eine Bewegung aus Ekel und Sinnlichkeit gepaart, die den wahren Grund des internationalen Salomekultus verriet. Strauß, ein in die Musik verirrter Maler, koloriert die Sinnlichkeit mit den glühendsten Farben und läßt die Salome Töne einer halbirren, erregungklappernden Stimme singen. Die Synthese von Ton, Wort und Körpergetriebe erzeugt die trockene Luft, die mancher aufsucht, ohne die Artistik zu ahnen, die sie erhält.

Die Akté wirkt nur so lange salomeisch, als man sie nicht näher betrachtet. Dann hat sie etwas Gutmütiges von einer gealterten Boulevardkokotte an sich, dem lebhaft gehende, hellblaue Augen und lange, dünne, grellrote Lippen widersprechen. Ihr Körper mit den schönen Hüften und dem geschmeidigen, weichen Tailleneinschnitt, ist ständig in schaukelnder, affektiert rastloser Bewegung, wiegt sich, biegt sich, dehnt sich, schwankt und schwebt und gleicht dem Zittergrase, das noch bei Windstille flackert. Ein Feuer geht von ihm aus, das Leben verbreitet, und dumpfe Glut, die von hoher Kraft zeugt, sich in die Situation versetzen zu können. Aber auch Trotz und Zorn kam zu prachtvoller Geltung, und maskenhaft starr wurden die Züge, als ihr Kopf aus den Handhöhlen herauswuchs, während sie ihren Körper auf die steinerne Bank streckte. Blitze von Haß und Wut schleuderten ihre Augen, während die Lippen vor Begehren bebten.

Artistisch und psychologisch war der Tanz der sieben Schleier ein Kunstwerk. Abgesehen von einem stillosen Fußspitzenschritt, waren ihre Bewegungen ungemein graziös und von Koketterie erfüllt. Dabei wußte sie ihre Sinnlichkeit zu differenzieren, die für den Täufer empfundene von der ‚gespielten', mit der sie den Tetrarchen ködert, zu trennen. Nur über ihre Stimme bin ich mir nicht klar geworden. In den harten Akzenten der Straußschen Musik können sich zu gut Fehler verbergen und Vorzüge verlieren.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Hans Hauptmann: Sturmlied, Vieraktiges Lustspiel. Hannover, Hoftheater.
Melchior Lengyel: Taifun, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.
Arthur Schnitzler: Der junge Herr Medardus, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

9. 7. Leopold Benedek: Schwester Helene, Vieraktiges Schauspiel. Gleichenberg, Kurtheater.
13. 7. E. Scharlau: Unsre Kinder, Vieraktiges Schauspiel. Sondershausen, Sommertheater.
20. 7. Willy Redhardt: Das blaue Wunder, Dreiaktiges Lustspiel. Bad Neuenahr, Neues Kurtheater.
21. 7. Hans Brennert: Der Flieger, Lustspiel. München, Volkstheater (Adele Hartwigs Ensemble).
Gotthardt Vollrath: Die Heiratsvermittler, Lustspiel. Erfurt, Auentheater.

27. 7. Frank Wedekind: Die Zensur, Einaktige Theodizee. München, Schauspielhaus.

30. 7. Carl Coßmann und Max Neal: Schone dein Herz, Dreiaktiger Schwank. Dessau, Kristallpalasttheater.

Max Zeiß: Der Schatzgräber, Dreiaktiger Schwank. Naumburg, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Maurice Hennequin und Pierre Veber: Zwanzig Tage im Schatten, Schwank. Wien, Josefstädter Theater.

Neue Bücher

Julius Bab: Der Schauspieler und sein Haus. Berlin, Oesterheld & Co. 47 S.

H. Jung-Janotta: Das Richard-Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage. Berlin, F. Harnisch & Co. 40 S.

Gustav Kettner: Studien zu Schillers Dramen. 1. Wilhelm Tell. Berlin, W. Weidmann. 180 S. Mk. 3,50.

Ernst Lahnstein: Das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit. Stuttgart, F. Frommann. 170 S. Mk. 4,—.

Eugen Schmitz: Richard Wagner. Leipzig. Quelle & Meyer. 150 S.

Heinz Stolz: Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse Westfalens von 1700 bis 1850. Münster, Westfälische Vereinsdruckerei. 80 S.

Dramen

M. C. André: Das Haus Perlaria, Eine tragikomische Begebenheit. München, R. Douglas. 180 S. Mk. 3,—.

Adelheid Haselsberger: Maximilian der Erste, Kaiser von Mexiko. Drama. Innsbruck, Wagnersche Universitätsbuchhandlung. 97 S. Mk. 1,50.

Zeitschriftenschau

Dr. Aronstein: Ein Theaterunternehmen aus der Zeit Shakespeares. Beilage zur Vossischen Zeitung 31.

Julius Berger: Die Kartothek im Theaterbetrieb. Deutsche Theaterzeitschrift 42/43.

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. 1. Julia. 2. Rosalina. Der neue Weg XXXVIII, 29, 31.

Axel Delmar: Das Richard-Wagner-Theater des Großen Berliner Opernvereins. Deutsche Theaterzeitschrift 42/43.

Hans Franck: Eduard Stucken. Literarisches Echo XI, 21/22.

Willi Handl: Shakespeareprobleme. Deutsche Bühne I, 11.

Georg Hirschfeld: Der Theaterverstand. Deutsche Bühne I, 10.

Georg Jahn: Verstadtlichung des Theaters. Das Freie Wort IX, 8.

Hermann Kienzl: Vom künstlerischen Willen des Dramatikers. Deutsche Bühne I, 11.

Adolf Kohut: Weibliche Bühnengenies als Witzbolde. Bühne und Welt XI, 19.

B. von Kospoth: Marie Antoinette als Schauspielerin. Der neue Weg XXXVIII, 28.

Der Zuschauer auf der Bühne. Der neue Weg XXXVIII, 31.

Paul Landau: Die bildende Kunst und die Bühne. Der neue Weg XXXVIII, 28.

Hans Landsberg: Carl Theophilus Döbbelin. Deutsche Bühne I, 11.

P. Loth: Zur Verständigung zwischen Künstlern und Kritikern. Theatercourier 812.

Edmund May: Der konzessionierte Theaterdirektor. Theatercourier 813.

Kurt Singer: Bühnenintriganten. Der neue Weg XXXVIII, 30.

Engagements

Berlin (Berliner Theater): Anneliese Wagner.

(Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Gerhard Boetticher, 1909/12.

Beuthen (Neues Stadttheater): Paul Jenensch, 1909/10.

Chemnitz (Neues Stadttheater): Max Nöhring.

Coblenz (Stadttheater): Rudolf Warnke, 1909/10.

Glogau (Stadttheater): August Heinrich, Luise Treitz.

Hagen (Städtisches Schauspielhaus): Ernst Theiling, 1909/10.

(Stadttheater): Carl Eggers-Dechen, 1909/10.

Hirschberg in Schlesien (Stadttheater): Oscar Albrecht, Erich von Dahlen, 1909/10.

Lodz (Deutsches Theater): Hans Sahlro, 1909/10.

Memel (Stadttheater): Hans Frumdt, Erna Kroßnow, 1909/10.

Münster (Schauspielhaus): Richard Lübau.

Neustrelitz (Hoftheater): Emil Baiersdorff.

Oldenburg (Hoftheater): Hansi Kettlinger, Eugen Key.

Passau (Stadttheater): Ernst Oestreicher.

Regensburg (Stadttheater): Jacques Wald.

Wien (Neue Wiener Bühne): Jens Friedrich, Melanie Krüger.

Theaterbau

Der Zirkus in Barmen ist mit einem Kostenaufwand von 56 000 Mark zu einem Theater umgebaut worden, das 1750 Personen faßt und am 5. September unter dem Namen ‚Volkstheater' eröffnet wird. Die Direktion ist den Herren Emil von Bastineller und dem Regisseur Hans Oberreich übertragen worden.

Todesfälle

9. 7. Bertha Bayer-Braun in Hamburg. Geboren am 19. August 1847 in Karlsruhe. Mitglied des hamburger Stadttheaters.

Nachrichten

Das Neue Schauspielhaus in Berlin hat Direktor Alfred Halm von der Besitzerin, der Theater- und Saalbau-Aktiengesellschaft, die es bisher für ihre Rechnung geführt hat, auf zehn Jahre gepachtet.

Die Direktion des Stadttheaters von Coblenz wurde durch die Stadtverordnetenversammlung für die beiden Spieljahre 1910/11 und 1911/12 Herrn Dr. Karl Ludwig Schröder und dem mainzer Kapellmeister Dr. Meinecke übertragen und wird in der Weise geführt werden, daß dieser die Leitung der Oper, jener die Leitung des Schauspiels und die Geschäftsverwaltung übernimmt.

Dr. Ernst Leopold Stahl, bisher Dozent der deutschen Literatur an der Universität Nottingham, ist Dramaturg am düsseldorfer Schauspielhaus geworden.

Die Direktion des Stadttheaters von Jena ist dem Oberregisseur Viktor Horwitz in Kiel übertragen worden.

Das Stadttheater von Teplitz-Schönau in Böhmen wird für den 1. Oktober 1910 auf drei Jahre neu zur Verpachtung ausgeschrieben.

Die Presse

Hermann Reichenbach: Ketten, Vieraktige Tragödie. Sommerspielzeit des Deutschen Theaters.

Vossische Zeitung: Das Stück ist ein reines Tendenzstück, die Mache nicht einwandfrei, das ganze Gewebe so durchsichtig, daß es keines großen Scharfsinns bedarf, um den Lauf der Fäden schon nach dem ersten Akt vorauszuwissen.

Börsencourier: Derartige Tendenzstücke sind ein wenig außer Mode und am wenigsten nach dem Geschmack derer, die im Leben den Fragen des Glaubens meistens sehr ernst gegenüberstehen.

Lokalanzeiger: Vielleicht ist das Schauspiel ein Wechsel auf eine bessere dramatische Zukunft. Aber ein Drama sind diese ‚Ketten' noch lange nicht.

Morgenpost: Auch Reichenbach setzt zwar das Schwarz und Weiß hart nebeneinander, aber er gewinnt trotzdem seinem Können Wirkungen ab, die ein Weilchen noch nachklingen.

Berliner Tageblatt: Das Schauspiel ist eine schwere Kanone, politisch, sozial, aktuell, höchst ehrenwert in der Absicht, nicht ohne Talent in der Richtung Sudermann-Philippi. Für den Zuschauer, der nicht ängstlich wägt, ein willkommener Reiz für seine Theaternerven und seine durch manchen Leitartikel gefestigte Ueberzeugung.

Die Nummern 34 und 35 erscheinen als Doppelnummer am 26. August.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 34/35
26. August 1909

Die Einheit des Ortes und der Zeit / von Paul Ernst

(Schluß)

Wie, wenn hinter der Lehre von den drei Einheiten, so töricht sie vorgetragen und so töricht sie begründet ist, ein Empfinden, ein Wollen einer Kunst stünde, die durchaus verschieden ist von dem, was man gewöhnlich als Drama bezeichnet, der sich die großen französischen Dramatiker selbst nur etwas näherten, die sie durch ihre Unvollkommenheiten in Verruf gebracht haben?

Das Drama ist aus religiösen Vorführungen entstanden. Man kann die griechischen Dramen als eine Art Mysterien bezeichnen; der deus ex machina, der uns besonders bei Euripides oft so ärgert, war für den frommen Sinn des Zuschauers die Hauptsache der Handlung; man kann das beim Philoctet des Sophokles sehr gut beobachten, wo Herakles, ästhetisch-technisch genommen, eigentlich überflüssig wäre. Die Vorführungen müssen bei den Gläubigen eine Erhebung verursacht haben: die indessen nicht aus der Dichtung als Dichtung kam, sondern daher, daß der sinnlich gegebene Vorgang mit religiösen Empfindungen verbunden war: ähnlich wie in Oberammergau den gläubigen Bauern nicht Kunst erhebt, sondern der Umstand, daß es die Geschichte unsers göttlichen Erlösers ist, die er sieht. Wenn nun der naive Glaube an eine historisch vorhandene Religion aufhört, sei es die griechische oder die christliche, so hört diese Wirkung auf, die man stofflich oder inhaltlich nennen kann, die aus der Wirklichkeit kommt und nicht aus der Kunst. Aber wie das religiöse Bedürfnis nicht verschwindet, wenn eine Religion sich auflöst, die es bis dahin befriedigte, sondern unterirdisch fortlebt und nach einer Möglichkeit des Ausdrucks sucht: so lebt auch das Bedürfnis nach einer solchen Erhebung fort und sucht nach einer Möglichkeit, sich zu befriedigen.

Der ‚König Oedipus‘ des Sophokles ist seiner ganzen Art nach verschieden von den übrigen erhaltenen und zu rekonstruierenden griechischen Dramen.

Der Vorgang, das Stoffliche, hat hier nur eine ganz nebensächliche Wirkung; die Hauptwirkung ergibt sich aus dem Formalen des Stücks, aus dem Aufbau. Bedenkt man, daß das Werk für Menschen bestimmt war, die einen entsprechenden Schicksalsbegriff hatten, so wird man zugeben, daß hier durch fast rein technisch-ästhetische Mittel eine über die ästhetische hinausgehende, eine religiöse Wirkung erzielt wurde. Ich habe an einer andern Stelle, in meiner kleinen Schrift über Sophokles, den symphonischen Aufbau eines andern Sophokleïschen Dramas dargestellt: ich glaube, daß Sophokles über das griechische Mysterien-Drama zu einer höhern Form, zur reinen Tragödie strebte. Im ‚Oedipus' hat er das Ziel erreicht. Wie sich Euripides und das spätere Drama verhält, ist hier nicht zu erörtern.

Gehen wir rein empirisch vor. Die Griechen hielten durchaus nicht an der Einheit des Ortes und der Zeit fest. Daß der ‚König Oedipus' so streng gebaut ist, das ist aber kein Zufall: ohne die beiden Einheiten würde er den größten Teil seiner Wirkung verlieren — er ist nicht ohne sie denkbar, das Werk ist ganz Form, und so ist es in seiner Art notwendig und unveränderlich. Die Wirkung ist unsinnlich, wie die Mittel unsinnlich sind: denn nicht Oedipus und sein Unglück beschäftigt uns, sondern der Mensch und sein Schicksal.

*

Der Künstler, der heute am stärksten mit seinem Einfluß auf das Drama wirkt, ist Richard Wagner. Was ich in diesen Sätzen vortragen möchte, ist das gerade Gegenteil von dem, was Wagner will. Wagner will alle Sinne beschäftigen, dadurch unser Gemüt wehrlos machen und dann mit seiner Wirkung über das wehrlose herfallen. Um bei meinem ersten Vergleich zu bleiben: er bietet das Aeußerste von Programmkunst. So mag auf den Bereitwilligen, der Unterjochung wünscht, eine Kirche im Jesuitenstil wirken; denn nichts andres als Unterjochung erstrebt Wagner. Wer Befreiung und Erhebung sucht, wird umgekehrt verfahren: die Sinne so wenig wie möglich beschäftigen, so abstrakt wie möglich schaffen, damit das Gemüt ganz frei von der Sinnlichkeit ist. Da sind ihm die beiden Einheiten für das Drama wichtige Hilfen. Wenn er nur eine Szene hat und ihm dann der Dekorateur vielleicht noch zu Hilfe kommt durch eine einfache Dekoration, welche nicht das Auge ablenkt, sondern, wenn möglich, auf den Darsteller hinführt; und wenn er die Phantasie der Zuschauer nicht anzustrengen braucht, um sich notwendig zu substituierende Vorgänge zwischen den Akten vorzustellen, so unterstützt er offenbar außerordentlich die Konzentration des Zuschauers auf das Wesentliche, das er ihm geben will. Und durch die strengen Gesetze erleichtert er sich selbst die Konzentration seines Stoffes bis zu jener Geistigkeit, in der alles notwendig und wirkend ist zu seinem einen Ziel.

Freilich: er muß eben zu wirklicher Konzentration des Stoffes gelangen

und nicht zu dem Surrogat, das Corneille fast immer gibt: zur Vereinfachung muß er kommen, nicht zur Häufung der Intrigen, in dem Glauben, eine Intrige durch die andre plausibel machen zu können. Die ,Vraisemblance' muß bei ihm ganz wo anders liegen, als wo Corneille sie sucht: nicht darin, daß im wirklichen Leben unter den geschilderten Umständen die Menschen etwa tatsächlich so zusammenkommen könnten, wenn das Glück so gut ist, wie der Dramatiker annimmt; sondern darin, daß eine neue poetische Welt geschaffen wird, für welche die Gesetze vom Dichter gegeben und vom Zuschauer akzeptiert sind, unter denen die Figuren des Dramas leben. Je mehr Corneille motiviert, desto zufälliger erscheint alles bei ihm, und die sorgfältig ausgeklügelten Begründungen erzeugen nur kleinliche Wirkung. Ein jeder Dichter ist doch schließlich auch nur ein Kind seines Volkes und seiner Zeit, das verrät sich in solchen Dingen. Die Franzosen hatten gewissermaßen ihre religiösen Gefühle auf das Königtum geworfen und hatten dadurch rationalisiert und praktikabel gemacht, was seiner Natur nach über dem Begreifen und praktischen Verwenden liegen muß; genau so dekretierten sie in der Revolution, daß es ein ,höchstes Wesen' geben solle, weil es ihnen als nötig erschien. Wenn man den Himmel auf die Erde zieht, so muß man freilich motivieren und als berechtigt nachweisen, was selbstverständlich ist, wenn es über den Wolken stattfindet. Solche Dinge kommen aus Instinkten, die durchgehen und in allem wirken, im Größten und im Kleinsten.

*

Das Ideal des Dramas, welches in diesen Ausführungen angenommen wird, hat offenbar nicht viel mit dem Drama gemein, welches wir heute auf der Bühne sehen, das mehr oder weniger von Shakespeare abhängig ist. Es soll durch eine solche Aufstellung nicht prinzipiell gegen das Shakespearesche Drama polemisiert werden: es handelt sich eben um etwas andres, das nur gewisse Dinge fast zufällig mit diesem gemeinsam hat. Nur das muß betont werden, daß man Arbeiten, welche nach dieser Richtung gehen, nicht mit Maßstäben messen darf, die man von dem andern Drama genommen hat. (Ich möchte hier eine Bemerkung pro domo machen: die Aversion der Theaterdirektoren gegen meine Dramen begreife ich; aber bei den gedruckten Kritiken über meine Stücke habe ich fast immer gefunden, daß der Kritiker gar nicht auf das eingeht, was ich will, sondern mir Vorwürfe darüber macht, daß ich gewisse Dinge nicht habe, die ich eben nicht haben will, weil sie meine künstlerische Absicht stören würden. Ein solches Vorgehen ist mir unverständlich. Man wirft doch dem griechischen Baumeister nicht vor, daß er keine malerischen Wirkungen hat, oder einem Stillebenmaler nicht, daß er keine Psychologie treibt!) Ob es freilich möglich ist, daß beide Arten im Drama gleichzeitig gelten, das

scheint mir zweifelhaft zu sein; und wenn ich mich nicht täusche, so bereitet sich ein Umschwung vor zugunsten des absoluten Dramas: von dem ja freilich im praktischen Theaterbetrieb — oder auch Theatergeschäft — noch lange nichts zu verspüren sein wird.

Wenn man die Schriften eines bedeutenden Mannes aus der vorklassischen Zeit, etwa Elias Schlegels, durchsieht, selbst noch die Jugendarbeiten Lessings, und die Hamburgische Dramaturgie dagegen hält, so sieht man den Punkt, aus dem sich unsre klassische Literatur entwickelt hat: man sah mit neuen Augen die Natur. Das Ziel, dem die Klassiker, vornehmlich Goethe, zustrebten, war eine künstlerische Verklärung der Wirklichkeit; die dann später so weit geht, daß eine wertvolle Aeußerung eines bedeutenden Menschen einfach an sich schon als künstlerisch gilt. Ich möchte ein klares Beispiel anführen. Wer in Florenz San Lorenzo besucht, kann nebeneinander die Sagrestia vecchia von Brunelleschi und die Nuova von Michelangelo sehen. Michelangelo hat Brunelleschis Bau als Vorbild genommen, aber, seiner gewaltigen Natur folgend, die Verhältnisse etwas verändert. Auch ohne die Mediceergräber wäre der Bau bedeutend und interessant: schön aber und künstlerisch vollkommen ist das Werk Brunelleschis. Trotzdem werden die heutigen Menschen fast alle den Bau Michelangelos vorziehen, denn sie ziehen die Wirkung der ja unzweifelhaft größern Persönlichkeit der rein ästhetischen Wirkung vor. Das künstlerisch Problematische, aber menschlich Bedeutende ist denn auch das Wirkende in den nachklassischen Dramatikern, Kleist und Hebbel. Eine schwächlichere Rückkehr zur Natur folgte im Naturalismus und eine entsprechend viel schwächlichere Persönlichkeitsäußerung in dem heute herrschenden Aesthetentum und der Neuromantik.

Die Freude an der Naturverklärung und die auf sie folgende Freude an der Persönlichkeit des Künstlers setzt eine ganz bestimmte Weltauffassung und Weltempfindung voraus: man muß sich optimistisch in der Wirklichkeit wohl fühlen, man darf die Welt nicht als Schein empfinden, hinter dem ein Unbekanntes und wahrscheinlich Furchtbares lauert; man muß glauben, daß man die Welt ganz begriffen hat.

Aber überall sehen wir heute das Erwachen eines tiefern, skeptischern Sinnes, ein Suchen nach Religion; und ich denke, daß bald den Menschen die Wirklichkeit, der Mensch selbst gespenstisch erscheinen wird. Da muß sich die Kunst als Führerin zeigen, indem sie von der Wirklichkeit wegführt auf die Idee, von dem Schauen auf das Hören, von dem Empfinden auf das Wollen. Unsre Bildhauer und Architekten bekommen Furcht vor der Tiefe und wollen sich in die Fläche retten. Wenn ein solches Gefühl gegenüber dem Raum aufkommt, so wird auch das Drama die Tendenz haben, sich aus dem Dreidimensionalen in das Zweidimensionale zu rücken: und was für den Architekten etwa eine Fassade von Townsend oder eines altägyptischen Tempels, für den Plastiker etwa das Grabmal der Hegeso ist oder das, was Hildebrand anstrebt, das wäre für den Dramatiker die Einheit des Ortes und der Zeit.

Auftakt

Die Skandalosa des Sommers ins Kasperletheater. Was beweisen sie? Was nicht bewiesen zu werden brauchte: daß es zu viel Theater ohne Existenzberechtigung gibt. Ein Lustspielhaus mußte nie über uns verhängt werden. Deutsche Lustspiele zu finden, durfte es kaum erwarten, weil die zu selten geschrieben werden; und bei gallischen und galizischen Schwänken den andern Bühnen zuvorzukommen, errang es sich nicht das zuverlässige Monopol, sondern hatte es nur ein paar Jahre lang das trügerische Glück. Wie geneigt oder abgeneigt sich dieses Glück in Zukunft Herrn Zickel erweisen wird, interessiert mehr das Handelsregister und die Konzessionsbehörde als meine Kunstbetrachtung, die dem Protektor Maeterlincks auch in seines Enthusiasmus Maienblüte nicht auf den Leim gegangen ist. Man vergegenwärtige sich das Parasitendasein solcher Zeitgenossen, und man wird eine sanfte Sehnsucht nach der Aera der Blumenthal und Barnay verspüren, die sich zwar von vornherein das Ziel gesetzt hatten, nach der ersten Million zu schnappen, die aber weder dieses Ziel erreicht noch jemals den Leichtsinn gehabt hätten, die Zahl der berliner Theater zu vergrößern, wenn nicht ein reelles Bedürfnis — hier nach einer billigen Ausgabe des Königlichen Schauspielhauses, dort nach einer beweglichern Teilkonkurrenz des Deutschen Theaters — zutage gelegen hätte. Welches Bedürfnis hat das Hebbeltheater erfüllt? Es war vielleicht eine Ueberschätzung Richard Vallentins, ihm ein neues Haus zu bauen, solange ihm nicht jede Möglichkeit genommen war, sich bei irgend einer alten Firma zu betätigen. Aber es war ganz gewiß eine Selbstüberschätzung der Gründer, das Hebbeltheater ohne Vallentin weiterzuführen. Um sich halbwegs an den Namen des Theaters halten zu können, hätten sie ein reicheres Ensemble und einen richtigen Regisseur haben müssen, der auch in den Fällen nicht zu entbehren war, wo sich ein Drama der Gegenwart ausreichend besetzen ließ. Für Vallentin gab es oder fand man wenigstens keinen Nachfolger. Aussichtsreiche Stücke wurden entweder miserabel inszeniert oder ungeeigneten Schauspielern aufgebürdet. Immerhin: ein- bis zweimal war weder gegen die Dichtung noch gegen Regie und Darstellung ein andrer Einwand zu erheben als der eine, daß um solcher vereinzelter Abende willen von Rechts wegen kein besonderes Theater hätte gebaut zu werden brauchen, daß diese Stücke auch von andern berliner Bühnen gespielt, daß sie nicht schlechter gespielt, und daß sie allerschlimmstenfalls eben nicht gespielt worden wären. Man fragte immer wieder nach dem unterscheidenden Merkmal, nach der Signatur des Hebbeltheaters und fragte solange vergeblich, bis bekannt wurde, daß es im ersten vollen Spieljahr ein Defizit von zwei-

hunderttausend Mark erreicht hatte. Das ist freilich ein Rekord. Man vergleicht mit dieser verblüffend hohen Summe die verblüffend hohen Aufführungsziffern der verschiedenen Neuheiten und wird notgedrungen wieder zum laudator temporis acti. Wenn heute ein Stück durchfällt, so führt der Direktor nicht, wie früher, unverzüglich das nächste Stück, sondern ein Potemkinsches Dorf auf. Er hofft, durch Jubiläen den Eindruck zu erwecken, als ob er einen Schlager habe, den jedermann gesehen haben müsse, und peitscht seine ‚Revolutionshochzeit' solange über die Bretter, bis alle Grünkramfrauen der Nachbarschaft sie im Schlaf vorwärts und rückwärts aufsagen können. Das ist einer von den Bräuchen, mit denen das Hebbeltheater zu brechen hat, wenn es gedeihen will. In einem Spieljahr haben doppelt so viel Premieren Platz, als es bisher seiner Trägheit abgerungen hat, und auf achtzehn Stücke wird mit doppelt so großer Wahrscheinlichkeit als auf neun Stücke ein unverfälschter Erfolg kommen.

*

Von den überflüssigen zu den unentbehrlichen Theatern. Es war mehr als eine Personenfrage, es war wirklich eine Kunstfrage, ob die Lehmann bei Brahm, die Höflich bei Reinhardt bleiben würde. In beiden Fällen wäre der Schaden für die Schauspielerin wie für das Theater gleich erheblich gewesen. Brahm hätte nichts von der Höflich, Reinhardt nichts von der Lehmann gehabt, weil diese wie jene, schwere, zähe, unkomödiantische Naturen, im neuen Erdreich niemals Wurzel gefaßt hätten. Im Falle Bassermann gibt es nur einen Leidtragenden: Brahm. Er verliert, wenn auch nicht die reinste Natur, so doch den farbigsten, vielseitigsten und umfassendsten Schauspieler seines Ensembles, der vielleicht zufällig einmal in einer Rolle, niemals aber an Volumen, Format und Kaliber zu ersetzen sein wird. Bassermann selbst und sein neuer Direktor werden profitieren, und zwar gerade auf dem Gebiet, das man dem nicht mehr umstrittenen Ibsenspieler aus einer mir unverständlichen Vergeßlichkeit streitig machen will. In dem Berliner Theater der neunziger Jahre gab es keine größern Genüsse, als Bassermann in Stil-, Kostüm- und Versrollen zu sehen: als Mephisto des ersten und zweiten Teils, als jüngern und ältern König Heinrich, als Riccaut und Just, als Narziß und Akiba, als Autolykus und Tybalt, als Tartüff und Malvolio, als Raoul und als Großinquisitor, als Burleigh und als Geßler. Weil man ihn neun Jahre lang von diesen Aufgaben ferngehalten hat, ist nicht anzunehmen, daß er sie verlernt hat. Reinhardt aber würde den einzigen Vorwurf, den man seinen Klassikererneuerungen manchmal mit Recht gemacht hat, in dem Augenblick entkräften, wo er an den sichtbarsten Platz der Shakespeareschen, Goetheschen und Schillerschen Dramen vor allen seinen

Männern denjenigen stellte, dessen Schauspielkunst seiner Regiekunst am ehesten gewachsen ist. Bassermann müßte sein, was er vor zehn Jahren gewesen, und dazu Franz Moor und der Carlos des Clavigo, Präsident oder Wurm, Shylock und Jago, Cassius und König Philipp werden.

Vorläufig ist er noch Traumulus. Das Stück von Arno Holz und Oscar Jerschke ist in fünf Jahren nicht gut, aber eher besser als schlechter geworden, weil es ein paar Szenen verloren hat, und es würde sich weiter verschönen, wenn es den ganzen dritten und den halben fünften Akt verlöre. Die Hauptfigur hat weder ihrem Seeleninhalt noch ihrem ästhetischen Rang nach irgend etwas mit Heinrich Manns Professor Unrat gemeinsam, was für mich kein Hindernis, sondern, umgekehrt, ein Grund mehr sein soll, allen Guten dieses fabelhafte Buch ans Herz zu legen. Traumulus ist nur ein unfreiwillig komischer und unwahrscheinlich argloser Hans Taps und erhält seinen Menschenwert erst durch Bassermann. Wie im Traum geht dieser große, starke Mann mit dem offenen, redlichen, weißbärtigen Gesicht, mit dem graumelierten, von der harten Arbeit vieler Jahre schüttern Haar aufrecht und fest durch eine Welt, von deren Schlechtigkeit er noch nichts weiß. Candide auf dem Katheder. Eine Atmosphäre strengster Wahrhaftigkeit umgibt ihn rundherum. Von einer tiefen Unschuld des Gemüts zeugt jedes Wort und jeder Tonfall. Nach der Weise pathosfroher Gymnasiarchen werden lächerliche Nebensächlichkeiten psalmodiert und entscheidende Gewichtigkeiten halblaut hingeworfen. Ob solch ein Pauker Ajeb oder Orpheus genannt wurde: ein jeder findet innere und äußere Eigenschaften dieses oder jenes Ordinarius in dem Bassermannschen Sinnbild wieder, das sich aus tausend winzigen Zügen von stupender Lebenswahrheit zu einem Gemälde von altmeisterlicher Pracht und Reife zusammensetzt, und dessen Wesen und Wirkung doch durch keine noch so souveräne Beherrschung aller Techniken erklärt wird. Sie sind nur Voraussetzung und Bedingung. Sie können das sterbliche Teil der Gestalt formen, aber nicht ihr unsterbliches erzeugen Dieses ist: unfaßbare, unerschöpfliche Güte, heiligste Einfalt und kindlichste Gläubigkeit, weltfremdeste Naivität und eine wunderbare Weichheit, die sich mit unendlichem Schmerz dagegen wehrt, verhärten zu müssen. In verblutenden Tönen gibt dieser Traumulus sich besiegt, wird zum ersten Male im Leben grausam und richtet grenzenloses Unglück an. Das spielt Bassermann, als wäre er Sonnenthal und hätte die Technik des ältern Mitterwurzer — schrieb ich vor fünf Jahren und glaubte vor der Neuaufführung, diese Hyperbel nicht mehr aufrecht erhalten zu können. Aber ich bin in demselben Grade überwältigt worden und würde jeden schwächern Ausdruck für eine Fälschung meines Eindrucks halten.

Emile Verhaeren fecit / von Julius Bab

Emile Verhaeren hat es gemacht. Und es ist ein Drama, eine Bühnendichtung. Wenn unsre deutschen Bühnenleiter in irgend einem Grade außertheatralisch kultiviert wären, wenn nicht selbst die Besten im Kampf mit dem Dämon ‚Theater' zu Monomanen des Szenischen würden, so bedeutete ihnen diese Nachricht Merkwort und Ruf zur Leidenschaft, so würde unter ihnen eine Jagd entstehen, ein wilder Wettlauf um die Auszeichnung, das Glück, den hohen Ruhm: dieses Werk als erster spielen zu dürfen. Und zwar sollte dieser Eifer nicht einmal von einer Prüfung dieses besondern Werkes abhängig sein; denn jenseits seiner selbst hat, sollte das moderne Theater Pflichten haben als weittönendster Resonanzboden unsrer Kultur, als sichtbarste soziale Kultstätte, als die ‚neue Kirche'; und jedes nicht ganz verfallende Geschlecht hat ein paar Männer, ein paar Wenige, Erwählte, die mit jedem ihrer Worte gehört werden sollten, von deren Werk kein Teilchen verloren gehen darf, weil sie das beste Leben der Zeit in ihren Adern tragen. Ungeprüft — denn da wir sie als unsre Meister erfühlten, wie wollten wir sie richten? — ungeprüft hat jede ihrer Aeußerungen Anspruch auf tiefstes Aufmerken, reinste Achtung, weiteste Resonanz. Von diesen Erwählten der Zeit aber ist ganz gewißlich Emile Verhaeren der vielleicht — mir scheint es wahrscheinlich — größte lebende Dichter, der mächtigste Wortführer der heutigen Menschheit. Emile Verhaeren fecit. Wenn unsre Kunsthändler Kulturmittler wären, so wäre dies Zeichen genug für jedes Angebot. Ein Wettlauf müßte sein.

Es ist nicht so. Wenigstens in Deutschland nicht. Und in des Dichters Vaterlanden wohl auch nicht. Sonst verstünde sich die Nachricht nicht, daß dieses Buch eher in deutscher als in der französischen Sprache des Dichters publiziert ist. Diese merkwürdige Buchpremiere eines großen Ausländers in Deutschland ist ein Kompliment, das sich das deutsche Publikum bisher kaum verdient hat; aber es ist wohl auch ein Dank an deutsche Uebersetzungskunst, der wohl verdient ist. Stefan Zweig hat durch seine prachtvollen Uebertragungen Verhaerenscher Poesie ein gutes Stück Arbeit geleistet für die Erhaltung unsers alten deutschen Ruhms: das Herz der europäischen Kultur zu sein, am ehesten und stärksten die großen Lebenswellen jeder Nation zu empfangen und gemehrt weiter zu treiben. Zweig hat mit wirklicher Meisterschaft die wilde, urtümliche, ganz neuartige Musik der Verhaerenschen Sprachkunst für das Instrument der deutschen Sprache übertragen; rein und hemmungslos strömt aus deutschen Worten der stürmische Feiergesang dieses Titanen, der den Berg überwand und ein Olympier wurde. Wenn wir heute wollen, so haben wir einen deutschen Verhaeren, so haben wir dieses Chaos singender Leidenschaft, diesen unermüdlichen Genießer aller Leiden, Schmerzen, Verzückungen und Räusche, diesen riesigen Arbeiter, der mit der Geste eines Meunierschen Bergmanns die überfüllt wankenden Formen alten Lebens rings zerschlägt, um die

entquellende glühende Masse zu greifen, hochzuheben mit den unversehrbaren Händen seiner gläubigen Lebensliebe und eine neue Form, eine neue Religion, ein neues, unbeängstigt sicheres, freudig klares Gefühl des Daseins zu bereiten.

„Ich habe in jener letzten Sekunde
Die große, die einzige Freude gefühlt.
Das wunderbare Traumbild war mein,
Mein Herz in das Pulsen der Dinge zu tragen,
Sie ließ es mich ahnen die eine Stunde,
Gott gleich zu sein."

So schließt Verhaerens überwältigend schöner Hymnus ‚Die Freude', der vor Jahresfrist in der Neuen Rundschau gedruckt war. Wir kennen in Deutschland ähnliche Klänge von Richard Dehmel, der durch gleiche Passionen zu gleicher Feier schreitet. Aber bei diesem Belgier ist alles befreiter, heller, luftiger — aus einer erlöstern Höhe kommt sein Gesang. Was man, in Widerspiegelung unsrer klarsten Kulturaufgabe, seit einiger Zeit als die technische Aufgabe unsrer Kunst verkündet: die innerliche (nicht blos stoffliche!) Aneignung des ganzen modernen Lebens mit seinen Telegraphen und Laboratorien, seinen Maschinen und Bibliotheken, seinen Schnellpressen und Schnelldampfern, seinen Streiks und Trusts, seinen Geistes= und Klassenkämpfen — das ist schon seit Jahr und Tag erfüllt in Emile Verhaerens Lyrik. Der bedichtet nicht mehr diese Dinge, sondern diese Dinge dichten schon aus ihm heraus! Seine (heut ganz unvergleichliche) Gefühlskraft hat das Leben dieser neuzeitlichen Geburten eingesogen, hat ihre elementare Natur erfaßt; für Verhaeren ist die Hirnarbeit der ‚Forschung' und die Barrikadenschlacht der ‚Revolte' genau so Offenbarung des tosenden, gebärenden Lebens wie der ‚Regen' und der ‚Novemberwind', dem seine wilden Hymnen erklingen. Und nicht weniger ist ihm die Feuersbrunst einer Stadt und der Gang eines Uhrwerks ekstatische Offenbarung als der Glanz alter Legenden oder die Ruhe eines Klosters. Mit aller Unrast und mit aller hundertmal vervielfältigten Kraft hat das neue Leben seine Adern erfüllt, sie mächtig bis zum Zittern gespannt; und diese überrauschende Fülle ist Gestalt und Form geworden in seiner Kraft. Sie stürzt in wilden Reimkaskaden hin und hält und bändigt und bindet sich in einem Rhythmus, der, geschmeidig wie Stahl vollkommenster Industrie, labil wie modernste Eisenkonstruktion, kein Metrum' mehr hält, keine ‚Strophe' kennt; der jetzt lang ausrollend, mit jähem Schlag zu Ende geht und nun mit fanfarenhaftem Aufklang überraschend neu beginnt, und der in jeder Regung so ganz ausdrucksvoll angeschmiegt den seelischen Hergang deckt wie die Haut den lebendigen Leib. Hier scheint mir eine harmonische Vollkommenheit erreicht, die über Georges allzuzwangvolle Gehaltenheit und Dehmels ewig revoltierende Leidenschaft hinausgeht und unsrer tiefsten Sehnsucht Genüge tut: größte Frei-

heit in willigster Gebundenheit. Darum scheint mir dieser Verhaeren der größte Poet, der heute lebt. Er ist wie Dehmel „gotteins mit der Welt" — aber er kämpft nicht mehr (heute nicht mehr) propagandistisch um diesen, für diesen Besitz; er weist ihn her in jubilierender Klarheit:

„Ich liebe euch, glitzernd im Sommerglaste,
Ihr Wege, auf denen sie damals kam,
Mein Schicksal in Händen.
Ich liebe euch, Horste und trübe Moraste,
Und, Erde, dich bis zu den untersten Enden,
Die meine Toten aufnahm."

* * *

Was aus der Hand dieses Dichters kommt, wird Weihe, Größe, Bedeutung haben; aber was dieser auserwählte Hymniker formt, wird kaum ein ‚Drama' sein. Auch ‚Helenas Heimkehr' (das Buch erschien soeben im Inselverlag zu Leipzig) ist nach meinem Begriff kein Drama — oder doch nicht in den Bestandteilen, grund deren es ein unkonventionell großes und schönes Gedicht ist. Da ist es lyrisch; was an ihm dramatisch, sichtbar zwischenmenschliches Geschehen ist, scheint blaß und lebensschwach — würde banal wirken, wenn es nicht voll künstlerischen Instinktes bewußt zum Primitiven, archaisch Ungelenken gesteigert wäre. Für diesen großen Lyriker sind Vorgänge zwischen Menschen nicht ‚die' Form, die einzige, in der sich das Leben ihm öffnet, und die schicksalsvolle Situation, der im Sprechen offenbarte Charakter sind deshalb nicht seine ehesten natürlichsten Ausdrucksmittel: ihm ist der Mensch nur, wie Landschaft und Tier und Stadt, ein Weg ins Herz des Lebens hinein, von dem in unmittelbarster Erschütterung seine Worte zeugen wollen. Den mächtigen Sturm elementarer Gefühle, den ihm der Name Helena beschwört, will er tönen lassen — die einzelnen Menschen, ihr Tun und Reden ist es nicht, was ihn fesselt und entflammt. Deshalb gibt er die Gestalten nur in blaß-allgemeinen Farben und großen typischen Konturen; die Situationen, nicht weniger typisch in der Erfindung, sollen nur Träger dieser großen Grundstimmung werden und sind deshalb, bis in die Technik des Auftretens und des primitiven Monologisierens hinein, bewußt unindividuell schematisch gehalten. Es entsteht so, aber auf ganz anderm Wege, ein hieratisch-archaisches Gebild, das große äußere Aehnlichkeit mit der ideologischen Dramatik eines Paul Ernst hat. Freilich bei Ernst sitzt eine dialektisch-philosophische Leidenschaft im Kern und erhält dem Szenengedicht so einen wirkenden Kampfrhythmus — in Verhaerens Poesie aber steht eine lyrisch-monologische Leidenschaft am Lebensquell, und ihr zeitweiliges Emporflammen taucht doch ganze große Strecken dieses Gedichtes in die heiße Farbe des Gefühls, nimmt ihm alles Konstruktive, Erkältende. Verhaeren, weniger spezifischer Dramatiker als Ernst, wird meines Bedünkens als der ursprünglichere

Dichter doch auch von der Bühne tiefere Wirkung tun können. Zumal wenn ein rechter Regiekünstler den unerhörten Schluß dieses Dramas aufzubauen versteht.

Zu diesem Schluß gravitiert alles. Helena, die Entfesslerin des Eros, die Entzünderin von Kampf und Begier, Rausch und Mord, kommt nach zwanzig Jahren voller Greuel und Irrfahrt in die Heimat zurück. Müde ist sie, müde ihrer Reize und ihrer Macht, und möchte ruhen, aufatmen im Schutze des Menelaos, des Gütigen und Greisen, des Einzigen, der sie liebt und nicht begehrt. Aber kaum setzt sie den Fuß auf die Erde Spartas, so wirkt ihr furchtbarer Zauber von neuem: Kastor, der eigene Bruder, entbrennt in wilder Glut zu ihr; Pollux, der andre Bruder, weiß seine gleiche Begier nur zu kühler List zu bändigen; Elektra, die unselige Verwaiste, die die Verderberin ihres Hauses tödlich hassen will, wird durch ihren Anblick zu wahnsinnswilder Liebe gestachelt, der ganze Ingrimm ihrer Leiden wird wütendes Begehren. Und während das Volk, Hirten und Edle, im Rausch der Helena taumeln, Verzückten gleich, während dessen schlägt Kastor den edlen Menelaos, wird von eifersüchtiger Rache Elektras erschlagen, und Pollux, der Lauernde, besteigt den Thron, um nach Helenas Hand zu greifen.

Bis hierher hat das Werk in seiner allzu glatten Szenenführung immerhin einige ernüchternde Aehnlichkeit mit der Konvention des klassisch-französischen Intrigenspiels — wenn auch die seelische Zartheit und lyrische Kraft der Sprache in jeder Szene die Funken eines tiefern Gefühls hochwirft und die Szene im Licht eines größern Lebenssinnes aufleuchten läßt. Aber gegen Ende hin, da läßt Verhaeren die Menschenwelt, taucht ganz ein in die Natur, das Element des Lyrikers, sein Element, und nun entsteht etwas einzig Großartiges: Helena, niedergehetzt, verzweifelt, fliehend vor allen Menschen und sich selbst, steht im sinkenden Tag auf der Terasse ihres Palastes und schreit um Einsamkeit, um Befreiung von der unerträglichen Brunst und Glut des Lebens. Aber da regt sichs ringsum. Da kommen Stimmen vom Wald und Fluß und Gebirg. Satyrn und Najaden und Bacchanten stürmen herbei, greifen nach ihr. Die ganze Natur umkreist sie brodelnd, lüstern begehrend. Sie will sie nicht lassen, sie langt nach ihr, ihrer Helena. Sie will die üppige Erhalterin des Lebens, die große Verlockerin, die Schönheit. Nimmer wird Helena frei. Und der Mensch, die arme, einzelne, Freiheit träumende Seele, zerbricht im Ansturm dieses übermächtigen Lebenswillens. Helena kann sie nicht tragen, diese Bürde der Fruchtbarkeit. Sie schreit um Erlösung, sie will hinüber ins Nichts, in die willenlose Gelöstheit. Da erscheint Zeus und bricht die Seele des Lichts aus der zu schwachen Hülle. Aber nicht zur erflehten Vernichtung, zu neuem Leben in andrer Form trägt er sie empor, die Schöne, die Lockende. Im Donnerschlag schließt das Gedicht.

In den erhabenen Schlußworten des Gottes wird doch zugleich das Problematische dieses undramatischen Dramas deutlich. Wir haben nur

die Unentrinnbarkeit des sich ewig fortzeugenden Lebens für das Individuum (die Uebermacht des ‚Willens‘ in Schopenhauerschem Sinne) empfunden; voll mächtiger Erschütterungen sahen wir ein Leben zergeben, dessen zu reicher Glanz zu viel der Lebensenergie anzog, zu viel der fruchtenden Blitze auf sich lenkte — eine orgiastische Tragödie. Aus den Worten des Zeus aber steigt plötzlich eine neue, ethische Problemstellung auf:

Ob auch in Liebe einzig reich, blieb doch dein Wesen
In allen Nöten klein, in Qualen kümmerlich. — —
Du warst ein Weib und wußtest nicht, den Widerstand
Zu Kraft zu glühen, deine Schönheit hat den Blick
Des Stolzes nie sich anf die matte Stirn gebrannt.

Das ist eine große und schöne Wendung — aber sie ist für mein Gefühl innerhalb dieser Dichtung in unkünstlerischer Weise ‚neu‘. Vier Akte lang sollten wir Helenas Geschick nur als furchtbar lastendes Fatum fühlen. In diesen Zeilen plötzlich wird gewiesen die Möglichkeit des Menschen, „der dem Schicksal gewachsen ist“, für den das Fatum bezwinglich oder doch bekämpfbar ist. Der Mensch wird aufgerufen, der durch sittliche Energien (eben dieselben, die als Naturmächte das Individuum aus dem Chaos der Zeugung hoben) wählende Freiheit, stolzen Abstand für sich erstreitet; der sein Selbst erhält inmitten dieser glühenden Fruchtbarkeit, die er nicht asketisch flieht, aber zielklar meistert, die er zu seinem Sinne biegt. (Der Mensch der Goethischen Gegenwart, der Dehmelschen Sehnsucht, der Mensch der neuen Zeit: Verhaeren.) Hier war also wirklich ein dramatisches Motiv, ein kriegerischer Dialog: Der Kampf sittlich-individualistischen Eigenwillens mit chaotisch-brünstigem Naturwillen. Nur ist dies Drama nicht geschrieben, dieser Kampf nicht dargestellt. Besiegt, müde, verzweifelnd sehen wir diese Helena von vornherein; wie sie ursprünglich ihr Schicksal trug, führte, gestaltete, wie sie Stolz und Widerstand verlor oder vergaß oder nie erst fand: des sind wir nicht Zeuge. Was wir da schauen, ist kaum ein letzter Akt, fast nur ein Nachspiel des eigentlichen Dramas. Der Kampf ist lange vorüber. Und so wird selbst die Stimmung einen Grad fatalistischer, hingegebener, unstolzer, als sie von Verhaeren gemeint sein wird, der in Rausch und Qual stets „Herr seiner Seele“ zu bleiben weiß.

So entstand kein Drama. Aber ein hohes, schönes Szenengedicht, ein Gedicht, das nur ein Regisseur in den feierlichen Linien der Bilder des Puvis de Chavannes etwa zu führen und in die orgiastische Kraft Reinhardtscher Bühnenkunst münden zu lassen brauchte, damit von der Szene ein dem Buch ebenbürtiger Eindruck entstünde. Dieser Regisseur aber vollbrächte ein um so preislicheres Werk, weil dann die vielen in Deutschland, die sich für gebildet halten, lediglich weil sie ins Theater gehen und Theaterkritiken lesen, weil auch die dann ein wenig spüren würden, was das heute bedeutet: Emilie Verhaeren fecit.

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Fortsetzung)

10. Baumeister Solneß

Baumeister: Das ist der drastische Typ des homme createur. Einer, der sichtbare Zeichen seines Erdenwandels aufrichtet.

Solneß baute Kirchen, dann Heimstätten für Menschen. Zum Ende will er Luftschlösser mit Grundmauern schaffen. Es sind die drei Etappen, in die sich der Weg jedes Wollenden, Wirkenden teilt: die idealistische, himmelanstrebende; die erdwärts gekehrte, sich praktisch bescheidende; schließlich die Synthese von beiden, der Pakt zwischen Sehnsucht und Erkenntnis, zwischen Unmöglichem und Möglichem.

Steigerung: Der Baumeister diente Gott (dem Ideal); er diente den Menschen; er dient sich selbst. Aber in diesem Selbstdienst geht er zugrunde. Er hat für ihn nicht die Kraft, nicht die naive Verantwortungslosigkeit, nicht das robuste Gewissen, nicht die seligmachende Blindheit fürs andre, nicht das nachtwandlerische Gleichgewicht. Kurz: er ist zu viel Mann. Er hat zu wenig W in sich. Bis Hilde Wangel erscheint.

Solneß ist ein Kraftmensch mit ethischen Hemmungen. Er hat den Mut, über Leichen zu schreiten, aber nicht die Fähigkeit, diese Leichen zu vergessen, sie liegen zu lassen. Er schleppt sie als ewige Bürde auf dem Rücken mit. Und es kommt ein Augenblick, da ihm die Bürde zu schwer wird. Bis Hilde Wangel erscheint, die personifizierte hemmungslose Sehnsucht, der romantische, unbedenkliche Trieb zur Bewältigung des Nicht-zu-Bewältigenden.

Eine wohlbekannte Legendenfigur ist der Baumeister, der seine Seele dem Teufel verschreibt, um die hohen und gefährlichen Aufgaben erfüllen zu können, die sein schöpferischer Ehrgeiz sich gestellt hat. Solneß tut gewissermaßen ein gleiches. Er spricht von der kostbaren Zahlung, die er für sein Emporkommen dem Schicksal leisten muß. Er spricht von dämonischen und geheimnisvollen Dienern, die seinem Willen, zum Bösesten bereit, untertan sind.

Von vielerlei, für männliche Geister typischem Zwiespalt ist des Solneß Seele zerrissen. Seine Größe als Schaffender ist bedingt von mancher rüden Kleinheit als Mensch. (Hilde: „Ich will Sie sehen hoch und frei" — Solneß: „So stehe ich nicht im Alltag da!"). Tat und Leben dissonieren. In der Solneß-Terminologie heißt das: „Der Baumeister kann nicht so hoch steigen, wie er baut". Auch die Glücksbilanz fällt schlecht aus: „Um dazu zu kommen, Heimstätten zu bauen für andre, mußte ich darauf verzichten, für alle Zeit verzichten, selber ein Heim zu haben." Das Werk saugt sich Leben aus dem Blut des Wirkenden.

‚Baumeister Solneß' scheint in der trüben Sphäre eines harmonielosen Familienlebens gediehen zu sein. (Als ein zufälliger Strahl Sonne sie erst so recht trüb erscheinen ließ.) Eine Antwort auf tausend stumme Vorwürfe ist das

Werk; auf Vorwürfe, wie sie das eifersüchtige, betrogene Enge an ein Dichterherz richten mag, das zu dem Unbegrenzten, Weiten, Allgemeinen in Liebe entbrannt ist.

Solneß ist freilich sein Egoist (wie jeder, der seine Tat liebt und sich mit ihr identifiziert). Seinem schöpferischen Trieb sind die andern und das andre nur Mittel zum Zweck. Sein Wille macht keine schonenden ethischen Umwege, wählt gewissermaßen den kürzesten Pfad, unbarmherzig-achtlos Hindernisse überschreitend. Solneß ist wie ein Krieger, der in der Kampfhypnose, im Lärm der Schlacht nur die innere Stimme hört, die gebieterisch Vorwärts ruft. Aber dann, zwischen den Schlachten, überblickt er mit Angst und Grauen den Weg voll Schmerzen und Verwüstung, den er zum Siege schreiten mußte. Darum kann auch Solneß der Jugend nicht die Türe öffnen, kann ihr nichts abgeben von seiner Macht, seiner Tätigkeit, seiner Arbeit, weil ihm Macht, Tätigkeit, Arbeit Narkotika sind, die sein Bewußtsein nicht entbehren kann. Der mühevoll zurückgestaute Strom ethischer Selbstverneinungen würde unaufhaltsam vorbrechen, wenn der Rausch des Schaffens und Geltens zu Ende wäre.

Das ist übrigens prächtig, wie kouragiert und offenherzig ein alter Mann in diesem Werk seine Furcht vor der Jugend ausspricht! Greise retten sich sonst gern in ein erzwungenes, falsches Freundschaftsverhältnis zum Neuen, Jungen. Hier hat einer den Mut, sich zur natürlichen, natürlichsten Feindschaft zu bekennen. Zur Angst vorm Ueberflügelt-, Uebertrumpft-, Vergessenwerden. Daß die Alten sich gegen die Jungen wehren, ihnen nicht süß-schmunzelnd bereitwillig Platz machen, schafft die notwendige Reibung, von der die Maschinerie aller Entwicklung in Gang gehalten wird. Baumeister Solneß ist kein Schwächling. Er unterdrückt seine natürlichen Abwehr- und Selbstschutzregungen nicht; er deckt seine Angst nicht mit weisen Erkenntnissen und Resignationen. Er haßt, was ihm an die Wurzeln seines Lebens will.

Baumeister Solneß: das ist, im großen Ganzen, eine dramatische Erörterung der Opfer an psychischen Gütern, die das Schöpfersein einen Mann kostet. Dieses Drama versucht eine Antwort auf die Frage: Was an Leben kostet ein Lebenswerk? (Auch in ‚Klein-Eyolf', auch im ‚Borkman' klingt die Frage durch, und in ‚Wenn wir Toten erwachen' erscheint sie in abstraktester Reinheit gestellt.)

Hilde: das ist das verführerische Prinzip in des Baumeisters Seele. Sein Ueber-Sich-Selbst-Hinauswollen, seine ewige Jünglingssehnsucht, sein Streben nach Erhöhung über allem andern, nach Freiheit vor allem andern.

Frau Solneß: das ist die Stimme aller ethischen, altruistischen Hemmungen in des Baumeisters Seele. Eine Parallele: Rosmer, Frau Rosmer, Rebekka West, und: Solneß, Frau Solneß, Hilde Wangel wäre lohnend. ‚Rosmersholm' verkündet den Sieg des sittlichen Prinzips über Kraft und Tat und Glücksverlangen. ‚Solneß' bringt eine Art Niederlage der ‚Rosmerschen Weltanschauung'.

Hilde ist unmotiviert romantisch, unfaßbar, hold und gleißend wie ein verführerischer Traum. Sie ist ein geheimnisvolles Arcanum gegen Alter, Müdigkeit, Resignation, Nacht und Ende. Sie ist der trugvolle Dialekt der ewigen Sehnsucht in einem Mannesherzen. Sie ist das Elementare, Triebhafte, siegreich allem Bedenkenden, Erwägenden, vorsichtig Einschränkenden gegenübergestellt. Sie hat den schändlichen und großartigen weiblichen Gefühlsegoismus, der unfähig ist, die Dinge anders zu werten, als nach den Graden der Lust- oder Unlustreize, die sie auf das (weibliche) Nervensystem üben. ‚Spannend' ist Hildes Refrain. Der Baumeister, sein Tun und Leiden, Streben und Sichüberstreben, ist ihr ein Objekt ästhetischen Genusses. Und als Solneß an seinem Versuch, „so hoch zu steigen wie er baut", zugrunde geht, hat sie nur den einen Triumphgedanken: „Mein Baumeister"!

Dieses Werk ist sehr schön in seiner kühnen und starken Gipfelung, auf deren Höhe ein zwangvoll schaffender Mensch mit seinem willkürlich schaffenden Gott Abrechnung hält. Seine Probleme haben echt Ibsenschen Auftrieb: sie steigen in immer luftdünnere Höhen, die Detailfragen eines speziellen Schicksals wandeln sich unmerklich zu Grundfragen des Daseins, der Mann- und Weiberistenz. Die konkreten Hüllen der Ideen, denen das Drama gilt, zerfallen, und die Gedanken in ihrer weißen, nackten Abstraktion schweben, matt, aber unverlöschlich leuchtend, über Zufallsmenschen und Zufallsereignisse. Der Dialog in diesem Schauspiel wird manchmal so trocken-prinzipiell, daß er förmlich zu Staub zerbröckelt; aber immer wieder schlagen aus dem Staub die stärksten dramatischen Flammen.

‚Baumeister Solneß' stellt an denkende und ehrliche Schauspieler höchste Anforderungen. Man merkt, auch bei den besten, ein fortwährendes Sich-Verlieren, ein verlegenes Tasten durch dunkle Wortgänge, ein anstrengendes Bemühen, der Finsternis etwas Licht abzutrotzen.

Albert Bassermanns starke Intelligenz findet sich mit Glück in der komplizierten Solneß-Seele zurecht. Er ist am besten, wo im Baumeister eine Stimmung der Rebellion, des Trotzes gegen fremde höhere Gewalten und eigene Ohnmacht vorbricht. Ueberhaupt dort, wo der Charakter des Solneß aus eigenem, aus organischem Zwang, zu einer Tat, zu einem Wort gelangt. Er bleibt ohne Wirkung, wenn er den mystischen Einfluß der Hilde Wangel spielt. Das mag zum Teil die Schuld der begabten Frau sein, die bei Brahm (reif und gescheit) die Hilde gibt. Die seelischen Potenzen dieser Darstellerin sind zu schwach, um es glaubhaft zu machen, daß von ihrem Zwang ein starker männlicher Geist über sich selbst hinaus ins Grenzenlose verführt würde. So bekommen die entscheidenden Wandlungen und Entschlüsse in des Solneß Seele einen überwiegend logischen Akzent; der erotische Zauber, von dem der Baumeister über sich selbst hinaus ‚verzückt' wird, fehlt. Frau Ida Orloff spielt, klug und stolz und temperamentvoll, doch nur: einen intensiven Backfisch. Es reicht nicht aus. Auch Frau Solneß könnte ich mir besser dargestellt denken. Delikater in ihrer Trübsal, nicht gar so trostlos mausgrau. Nicht so verwimmert

melancholisch, sondern mit einer Trauer im Herzen, die zu zaghaft ist, um Anklagen auch nur zu denken, geschweige denn zu formulieren.

Ueberhaupt: In den letzten Dramen des Ibsen-Zyklus läßt das Brahm-Ensemble ein wichtiges Element ganz und gar vermissen: Phantasie. Ein aufklärungs-lüsterner, solider Realismus macht sich breit. Die dramatischen Werte werden voll ausgemünzt, die Poesie bleibt im Rohmaterial stecken.

(Fortsetzung folgt)

Sanatorien für Nervenkranke / von Peter Altenberg

Es sollen für vieles Geld Sanatorien erbaut werden für Nervenkranke. Aber leider von Nerven-Gesunden. Die verstehen nichts davon natürlich. Aber wo einen wirklich ernsten nervenkranken Architekten hernehmen, der sich quasi für sich selbst diese Anstalt erbaute?! Wenn er so nervenkrank, so energielos wäre, so unkonzentriert auf eine ernstliche Betätigung, wie er es als Nervenkranker sein sollte, so könnte er eben diese Heilanstalt für Nervenkranke nicht erbauen! Es muß also ein zur Nervenerkrankung nur prädestinierter Architekt sich mit einem tatsächlich nervenkranken modernen Menschen dazu verbinden! Nervenerkrankung ist wie ein jeder Konkurs! Man hat mehr ausgegeben, als man eingenommen hat. Daher das natürliche Defizit. Das ist doch so einfach. Jede Mehrausgabe ist ein Selbstmord der Nerven! Falls man es nun zuwege bringt, mehr im Haushalte des Organismus einzuführen als auszuführen, so entstehen allmählich wieder geordnete Verhältnisse! Dies allein kann die Aufgabe sein eines Sanatoriums für Nervenkranke, oder es ist ein grober Schwindel! Garantie für vollkommen ungestörten, von selbst endenden Schlaf ist das erste Erfordernis zur Reorganisierung. Jeder erwache erst, wenn die ausgerastete Natur in ihm selbst wieder lebendig sich betätigen möchte! Bis dahin herrsche Grabesstille um ihn herum. Eine Hausordnung ist eine Gemeinheit. Jedem sei sein heiliger Morgenschlaf garantiert! Nichts, nichts erwecke ihn, nur seine eigene ausgerastete lebenslustige Natur selbst! Ferner: Der Nervenarzt sei der Oberkoch in der Küche. Es ist tausendmal wichtiger als Medizinen verschreiben. Zum Beispiel: Gries mit Spinat erzeugt tausendmal mehr Lebensenergien als zähes Schwarzfleisch mit Kraut. Weshalb passiert man nicht den äußerst nahrhaften Emmentaler zu Püree, serviert ihn gemengt mit einer Hühnersuppe?!? Alle Menschen wollen nur Geld verdienen. Aber weshalb denn nicht auf eine anständige Art und Weise, wobei der Bezahlende auf seine Kosten komme?! Das verstehe ich nicht. In einem Sanatorium für Nervenkranke hat der Arzt nur äußerste Rekonvaleszentenkost zu verabreichen, wie wenn die ge-

wöhnliche Nahrung bereits Magenkatarrh oder Darmkatarrh erzeugte durch übergroße Reizungen! Der Nervenkranke ist einem Wiegenkinde zu vergleichen, oder einer Wochenbettfrau, oder Einem nach einer schweren kräfteraubenden Operation! Das gewöhnliche Leben hat ihn zum Konkurs seiner Lebenskräfte gebracht, nur ein ungewöhnliches kann ihn wieder herausreißen! Eine glückliche Liebe wäre natürlich das außergewöhnlichste Heilmittel. Das kann man selten beschaffen. Aber Ruhe und leichtverdaulichste Nahrung, dafür kann man sorgen! Kein einziger Patient komme in die Lage, einen andern irgendwie zu stören, zu irritieren, zu belästigen. Die Ungezogenheiten des Nebenmenschen allein machen jeden Feinfühligen oder sogar Hypersensiblen nervenkrank. Jedes Gespräch, eine ungeschickte Frage, eine übertriebene Anteilnahme, tausend und tausend Dinge hierin sind nervenzerstörend. Hier walte der Arzt als Behüter, als Beschützer!

Sehr human wäre das Wort des Arztes: „Mein Herr, rauchen Sie so wenig, als es Ihnen bei einigem guten Willen überhaupt möglich ist, und auch dann lieber leichtere Sorten!"

Schwarzes Fleisch sei verbannt. Favorisiert seien: Poularde, Kapaun (steierisch), Rebhuhn, Bries, Hirn, Seefisch, Schill, Hecht, ganz mürber erstklassiger hellrosa Schinken, Aspik, französische Sardinen, Thunfisch.

Ideale Speisen: Dicke grüne Erbsensuppe mit ausgelösten Poulardebruststücken darin und ganzen harten Eidottern. Paradeissuppe mit ausgelösten Schillstücken darin. Ueberhaupt erstklassige Pürees oder Suppen mit eingekochtem weißen Fleisch, Filet de Sole in Hühnerbouillon.

Man schlafe im Freien auf der Wiese auf erhöhten polierten Messinggestellen, besonders nachmittags nach dem Speisen. Der Nachmittagsschlaf ist regenerierend. Kranke und Rekonvaleszenten brauchen ihn aufs dringendste. Also ist er für Gesunde erst recht zu empfehlen. Der Nervenkranke ist ein Kranker, dem nichts fehlt, ein Gesunder, der krank ist!

Reine, frische Luft bei Tag und Nacht ist aber das Allerwichtigste. Durch sanftes trockenes Reiben mit dem Fleshglove hat man die Haut abzuhärten gegen Zugluft und Feuchtigkeit. Man trage nie mehr Kleidung, als die Sittlichkeit erfordert. Und die erfordert beim kultivierten Menschen äußerst wenig. Ideale Tracht für Frauen: kurze seidene Socken, Sandalen, nackte Beine, fußfreier Rock, offener Hals, offene Aermel. Ideale Tracht für Männer: englische kurze Socken, Sandalen, kurze weite Hosen bis zum Knie, feines weites englisches Hemd. Der Hut sei verbannt. Billardtische im Freien, unter Plachen, ebenso Bibliothek. Wie man das anstelle, sei Sache des Architekten. Aber alles, alles geschehe im Freien. Der Architekt hat zum Hygieniker sich zu erhöhen. Seine ästhetischen Späße, die Geld kosten, werden uns nicht heilen!

Jener Raum ist der schönste, der am meisten frische Luft und Licht einläßt. Aus Gefängniszimmern, aus Kerkersalons sollen offene Käfige wenigstens werden, wie Volieren für wertvolle Vögel!

Frische Luft ist ein wichtiges Regenerationsmittel und billiger zu be-

schaffen als Gastein, Franzensbad, Teplitz. Wie wenige von den sorgenlosen reichen Menschen sehen fit aus?! Wie ein Rennpferd oder ein edelrassiger Hund?! Weil ihre Lebensführung nicht verwaltet ist nach ihrer Organisation, nach ihren immanenten heiligen Gesetzen!

Der verklärte Ausdruck im Antlitz ist der natürliche Erfolg einer vollkommen funktionierenden Lebensmaschine. Dichter und Künstler werden dazu durch ein inneres Feuer angetrieben, das aber den andern versagt ist. Der Ausdruck des Antlitzes ist ein gerechtes Spiegelbild!

Niemand ist leichter zu heilen als der Nervenkranke! Er selbst müßte sich nur seine Sanatorien erbauen, einrichten, leiten! Statt dessen tun es wohlwollende Gesunde für ihn. Sie haben alle die besten Absichten. Aber sie müssen erst selbst zerstörte Nerven haben und eine Portion Genialität, das heißt: Intuition extra, um es zu erfassen, wie man ihm wirklich helfen könne! Ein Gebäude sei eine riesige Durchlaßkammer für frische Luft und Licht. Es sei eine absolute Garantie für Grabesstille. Jeder Mensch mordet durch tausend Dinge die Nerven des andern. Nun, das muß man einfach zu verhindern suchen! Wenn man einen Menschen vor den Gemeinheiten, den feigen heimtückischen Angriffen seiner Nebenmenschen eine Zeitlang schützt, hat man ihn schon im Sanatorium halb gesund gemacht!

Also: Ein modernes Sanatorium für Nervenkranke, das heißt für Gesunde, die schwerkrank, für Kranke, die sehr gesund sind, muß mit jeglicher konventionellen Lüge, die bisher war, brechen! Es muß eine Art offenes Gitterwerk vorstellen, das Luft und Licht maßlos einläßt, ja es hineintrinkt in seine Räume. Absolute Ruhe muß jedem garantiert sein, hingegen auch jede Möglichkeit der Zerstreuung, das heißt der notwendigen Ablenkung vom eigenen Ich! Regen, Zugluft müssen als Heilmittel betrachtet, empfunden werden können. Daher vor allem Abhärtung der Haut!

Die schnöde Suggestion des brutalen Nervenarztes muß aufhören. Es gibt nur eine Suggestion, die Heilkraft der heiligen, ewig milden und verständnisvollen Natur!

Enorme Rücksicht auf die Verdauungstätigkeiten!

Eine Milliarde Lebensenergien aufstapeln als Reservefonds in einem jeden Organismus, sei der einzige Wunsch des Leiters der Anstalt! Nur der intelligente, fast geniale Nervenkranke kann ihn darüber aufklären, denn er erkennt sein Wohl und Wehe, während die andern im Dunkeln tappen ihres eigenen Wesens! Der Ausdruck des Antlitzes, die Laune des Patienten verraten alles, sie können nicht betrügen. Der Mensch mit genügend Lebenskräften oder mit überschüssigen, kann es nicht verbergen! Sein Gang bereits verrät ihn. Der Schleichende aber, der, dessen Tritt man als schwerfällig empfindet, der geneigt ist zur Erde zu und nicht wegstrebend von ihr hoheitsvoll, der ist krank! Der intelligente Nervenkranke allein sei der ewige Belehrer des Nervenarztes. Der Nervenkranke sei ihm ein wertvolles Objekt, seine irrigen Anschauungen zu korrigieren, nicht eine feige Gelegenheit, sein Besserwissen in Szene zu setzen!

Wilhelmine Mitterwurzer/ von Willi Handl

Die Kunst zu lächeln war ihre Kunst. Sie lächelte vom Verstande aus, mit helläugiger Ueberlegenheit; am liebsten also spöttisch. An den unzuverlässigen Faden ihrer Stimme, die oft kaum weiter zu wollen schien, hätten sich die Pointen niemals so glatt und glänzend gereiht, wäre nicht die Kraft dieses Lächelns gewesen, das ihnen Licht und Haltbarkeit und eine vernünftige Ordnung gab. Sie muß überhaupt eine der vernünftigsten Frauen auf deutschen Bühnen gewesen sein. Aus Anlage und aus Tradition; denn sie war noch in den Methoden Heinrich Laubes erwachsen, die vom Schauspieler vor allem gute Prägung, bestimmte Form, kontrollierbaren Ausdruck des Gewollten forderten. Da mußte sich ein Geist, wenn er es nur halbwegs in sich hatte, zu seinem vollen Maß an Klarheit und Klugheit entwickeln.

Die Mitterwurzer hatte das in sich. Von der Trübnis und Wildheit leidenschaftlicher Instinkte blieb ihr künstlerisches Wesen befreit. Es war nichts formlos Elementares in ihr, das etwa einen künstlerischen Plan blindlings überrannt, sich einem technischen Handgriff tückisch entzogen hätte. Sie gab sich immer beherrscht, und damit herrschte sie über alles, was ihrer Natur zugeteilt war. So funktionierte das Spiel ihrer kleinen, schwachen, aber blitzblanken Talente in vollkommener Sicherheit, ohne bemerkbaren Aufwand von Kraft. Die außerordentliche Ruhe, die sie daraus gewann, war ihr auch das einzige Mittel, ein wenig Dämonie vorzutäuschen. In ihrem Wesen hatte sie das nicht. Sie hatte die Stimme der Unterwelt nicht und nicht die unheimliche Spannung im Ton, die einen erobernden Willen, seinen heimlichen Befehl, sein Lauern und Ausgreifen spüren läßt (wie Zerline Gabillon in ihren großen klassischen Rollen). Die Mitterwurzer hatte den Verstand und sein verständiges Lächeln, die große Ruhe und die eisige Ueberlegenheit. Damit blieb freilich das Spiel weiter oben, in den hellern, sichtbarern Gebieten des Menschlichen. Zu irgend einer Tiefe drang es selten.

So denke ich mir, daß sie auch als Naive (idiotische Fehlbenennung für eine Darstellerin freudig-banger Mädchenschaft!) nur das Hüpfende und Zirpende, das helltönige Gelächter der Ahnungslosen gegeben haben kann und nicht die Unruhe und Neugierde, die heiße oder süße Schwärmerei der Ahnenden. Denn solcherlei Ahnungen haben nichts mit dem Verstande zu tun. Und späterhin, als sie uns Wienern ihre schelmischen Dienerinnen, ihre klugen Vermittlerinnen und Helfershelferinnen vorspielte, da zeigte es sich, daß ihre Heiterkeit vor allem eine Sache der blanken Augen und der blanken Zähne, des blanken Lächelns und des blanken Geistes war. Nicht aber aus der Wärme des Herzens und dem Gefühl gesunden Gleichgewichtes kam, das einzig und allein die selbsttätigen und absichtslosen

Humore erzeugt. Ihre Lustigkeit war von der geistig regsamen, absichtlich zuspitzenden, von der eminent witzigen Art. Von der französischen Art also; diese Diplomatinnen und Strateginnen mit den wehenden Schürzenbändern wurden in ihrer Gestaltung immer zu Toinon, Toinette, Dorine, Babette, immer geschwätzige, durchwitzte, aalglatte und pfeilgeschwinde pariser Stubenkatzen. Der Künstlerin verschlug es nichts, daß es sich dabei auch zufällig einmal um die herzliche und resolute Franziska, um die tolle und kühne Nerissa oder um die groteske und etwas schlumpige Magd in ‚Was Ihr wollt' handeln konnte. Sie blieb Toinon, weil dies ihrem klaren Verstand, ihrer grazilen Leichtigkeit, ihrem spitzigen Stimmchen und ihrem durchdringenden Lächeln am besten paßte. Sie blieb französisch, auch im deutschen Lustspiel, auch in der englischen Hanswursterei.

Umso vollkommener war diese kühle Glätte, diese tadellose Spitzigkeit, wenn ihr wirklich die Zeichnung einer kleinen, netten, für jeden Dummen höchst gefährlichen Intrigantin aus dem französischen Salonstück aufgetragen war. Da blühte ihre Kunst, die Kunst zu lächeln, in den feinsten, differenziertesten Spielarten aus. Zwischen den Augen und den Lippen ging dieses Lächeln geschäftig und veränderlich hin und her; es spitzte sich bedrohlich zu oder mummelte sich heuchlerisch-harmlos in die Fältchen der Wangen ein oder schwebte, während die zweischneidigen Worte noch süßlich flöteten, schon voll böser Ungeduld über den Flügeln der Nase. Dann endlich drang es rücksichtslos, ohne Schonung vor und setzte sich triumphierend ganz vorne an den Mund, der nun zugleich sein gefährlichstes, unbarmherzigstes Wort entließ. Es gab oft eine ganz unheimliche Spannung, wenn dieses Lächeln und diese Stimme, von Satz zu Satz spitzer und spitzer werdend, endlich mit der schärfsten Schärfe zustießen, trafen, tödlich verletzten. Aber diesen Stoß führte zuletzt immer die kalte Ueberlegenheit, die kluge Ironie, die verständige Berechnung; niemals die Wut irgend eines blinden Antriebes. Es war, auch wenn es ans Leben ging, ein elegantes Kunst- und Schaugefecht und keine barbarisch-mörderische Schlacht; es war, mit einem Worte, französisch — französischer, als das irgend eine andre deutsche Schauspielerin je gekonnt hat.

Dann ermattete dies Lächeln allmählich und wurde, bei aller Ueberlegenheit, doch milder und versöhnlicher: das Lächeln einer alten Frau. Unter seinem abgeklärtern Glanz schien sich auch die dünne, nadelscharfe Stimme jetzt zu sänftigen, kam vorsichtig und fast ein wenig krankhaft aus dem unjungen Körper. So spielte sie die braven und rührenden Mütter, die Frau des Götz, die alte Henscheln, die Mama des Morituri-Fritzchen. In dieser Rolle hatte sie einen ganz außerordentlichen Moment: zum Schluß, als sie ihren Traum nochmals zu erzählen begann, mit geschlossenen Augen, mit einer Stimme, die ganz kindisch war vor Glück und mit einem Lächeln, das schon von jenseits zu kommen schien. Wie eine Apotheose selbstloser, ichbefreiter Mütterlichkeit war es, unendlich rührend und von nobelstem Stil.

Aber ihr witziges Lächeln mochte darum doch hinter den altweiberlichen

Gutmütigkeiten nicht ganz verschwinden. Da es, gealtert, auf den glatten Oberflächen französischer Unterredungskünste nicht mehr erscheinen durfte, stieg es nun tiefer hinab, suchte in den psychologischen und karikaturistischen Gebieten neue Antriebe. Die Mitterwurzer wurde Groteskzeichnerin; und noch immer hatte ihr Humor die große Ueberlegenheit, die jetzt nur nicht mehr so kalt und spitz erschien. Es war etwas von englischer Grandezza und vom trocken-verhaltenen englischen Uebermut darin. In einem englischen Stück war es auch, wo diese neue Art ihrer Kunst einen der überwältigendsten Momente hatte. In Quality street: sie spielte eine brave alte Jungfer und hatte einmal über die Anwesenheit eines langen Soldaten ungeheuer zu erstaunen; und dies Erstaunen wurde, durch das unbeschreiblich komische Mienenspiel und die unnachahmliche Haltung des Körpers, zu einem psychologischen Bild von außerordentlicher, lustig-befreiender Kraft. Und wenn sie zu diesem Spiel der Augen und der Schultern die Schärfe des Organs wieder fand, so schlug die Groteske ins gespenstisch Unheimliche um: ihre Hexen und Rattenmamsellen waren von weit sinnfälligerer Dämonie als irgend eine ihrer Salon-Dämoninnen. Ihr Lächeln glitt nicht nur um die Lippen herum, es kam aus der Tiefe eines Geistes, der seinen Lebenskreis völlig durchdrungen hat und darum ironisch geworden ist. Es war das Lächeln einer fertigen, weltabgewandten, beinahe weltfeindlichen Intelligenz. Es war ein letztes Lächeln.

Das stuttgarter Theaterjahr / von Paul Wittko

Heinrich Laubes, des größten deutschen Bühnenfanatikers, Devise war größte Abwechselung im Spielplan. Sein Ideal war, nach seinem eigenen Ausspruch, „jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was von den romanischen Völkern unsrer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann". Auch zu Laubes Zeiten hats natürlich schlechterdings ausnahmslos keine Bühne der Welt gegeben, die an dieses Ideal herangereicht hätte. Aber gibt es heute überhaupt eine Bühne, die sich rühmen dürfte, daß sie auch nur annähernd nach dem strebe, was Laube als Ziel vorschwebte? Freilich haben sich ja unsre Begriffe von einer Idealbühne seit diesem Ausspruch zu Ungunsten der romanischen und zu Gunsten der skandinavischen und slavischen Literatur verschoben. Doch mit dieser Variation ist Laubes Ideal im wesentlichen auch das unsre. Die berliner Theater in ihrer Gesamtheit kommen diesem Laubeschen Endziel heute wenigstens auf dem Wege der Arbeitsteilung mit vereinten Kräften nahe.

Des stuttgarter Generalintendanten Baron Putlitz Ideal ist die möglichste Unabhängigkeit von Berlin. Nachahmung, die Haupttriebfeder der deutschen Theaterleitungen, ist ihm verhaßt. Mit Schillers König Philipp meint er: Nachzuahmen, erniedrigt einen Mann von Kopf. Nicht weniger als neun Uraufführungen brachte das stuttgarter Hofschauspiel heraus. In der Hinsicht marschiert also die stuttgarter Hofbühne vor ihren Kolleginnen weitaus an erster Stelle. Aber man denkt an die berühmte Tierfabel Lessings, Band Eins, Nummer Sechs. Die schöpferische, maßgebende Tätigkeit, die Berlin als Theaterstadt entwickelt, ist Baron Putlitz ein Dorn im Auge. Darum übersieht er selbst das Nachahmenswerte, das dort geboten wird; er übersieht aber anderseits auch, daß gerade in seiner Selbständigkeit eine Nachahmung Berlins liegt. Denn die Selbständigkeit Berlins ist original, die Stuttgarts dagegen nicht. Und während alle Welt Berlin nachahmt, fällt es niemand ein, Stuttgart nachzuahmen.

In gewisser Weise freilich ists schade darum. Bleibt doch der frische Hauch geistiger Selbständigkeit der stuttgarter Hofbühne unter allen Umständen anerkennenswert. Er zeugt zum mindesten von dem schönen Willen, der dramatischen Dichtung der Gegenwart mit eigenen Kräften dienlich und förderlich zu sein. Gäbe Stuttgarts Hoftheater seine Unabhängigkeit auf, so ginge es seines obersten Reizes, seiner literarischen Zugkraft verlustig. Zu rühmen ist auch die schöne Unvoreingenommenheit des Barons Putlitz gegen den unbekanntesten, unaufgeführtesten Autor, seine unbeirrbare Unternehmungslust, sein Mut zum zweifelhaften Wagnis. Für ihn ist Freude jedes Experiment. Die Ueberlegung, ob das Experiment der Mühe würdig sei, dünkt ihn veraltete äsopische Weisheit. Die neue Zeit, die er in Stuttgart heraufbeschworen hat, kennt derartige Hemmnisse nicht. Und ebenso wenig andre, althergebracht höfische. Unter seinem Regime ist Tolstois ‚Macht der Finsternis‘ ebenso wie ‚Fräulein Josette, meine Frau‘, Thomas ‚Moral‘ wie Wedekinds ‚Erdgeist‘ hoftheaterfähig. Ja, Peter Schlemihls saftiges, derbes, dickflüssiges Medikament gegen die moralischen Tartüffs erreichte weitaus die höchste Aufführungsziffer der letzten Spielzeit, nämlich die Zahl achtzehn, die um so respektabler ist, als die zweithöchste Ziffer neun ist, erreicht vom ‚Walzertraum‘.

Die fröhliche Unerschrockenheit, die den stuttgarter Spielplan auszeichnet, die beispiellose Regelwidrigkeit, gemessen an Deutschlands übrigen Hofbühnen, ist jedenfalls ein großer Vorzug. Wenn unter solchen Umständen in die Zahl der Uraufführungen sich ein so untermittelmäßiges Erzeugnis des Auslandes mischt, wie des dänischen Barons Palle Rosenkrantz abgeschmackte Kriminalkomödie ‚Wenns brennt‘, dann ist das leicht verständlich. Daß aber ein solcher Hintertreppenroman den weiten Weg von Kopenhagen nach Stuttgart fand, ist zugleich auch charakteristisch für den geistigen Tiefstand der dramatischen Produktion unsrer Zeit. Es gibt freilich in Stuttgart nur eine Handvoll Leutchen, die ins Theater gehen in der Hoffnung auf geistige Genüsse oder gar Herzensgewinn.

Denn nur der Worte rednerisch Gepränge gefällt dem Durchschnitts-schwaben, obwohl sein über alles vergötterter Schiller das strikte Gegenteil davon vor elf Jahrzehnten an Goethe schrieb, als dieser Voltaires ‚Mahomet' auf die Bühne brachte. Aber diese wenigen, die im Theater ihre Herzen erhoben und erquickt wissen wollen, schmachteten vergeblich während der letzten Spielzeit nach einem, der ihr inneres Leben bereicherte und erhellte. Wer das vermag, der pflegt heute nicht für die Bühne zu schreiben, oder die Bühnenmonarchen sind außer stande, ihn für sich zu gewinnen. Was in Stuttgart während der vorigen Spielzeit an für Deutschland völlig neuen Bühnenwerken geboten wurde, war — mit einziger Ausnahme des dem größern Teile des Publikums nahezu unverständlich gebliebenen ‚Ysbrand' Frederik van Edens — Stückwerk. Und ein trübes Geschäft ists, Scherben aufzuräumen. Einiges aber verdient Erwähnung.

Marie Madeleine, für die der württembergische König ein persönliches Faible haben soll, behandelt in ihrem dreiaktigen Schwank ‚Die Cousine' die pikante Affäre Puttkamer, ohne künstlerischen Ehrgeiz, ohne ihre sonst in der Lyrik und im Drama zur Schau getragene Manier, mit der Literatur zu kokettieren. Sie erzählt in muntern Reimen, als eine neue Madame Sans-Gêne, keck vergnügt zuerst die berliner und dann die transatlantischen Herzensabenteuer des mit ihr verschwägerten (!) Kolonialkommandanten. Daß diese, vor etwa Jahresfrist in Berlin verbotene, hier im Hoftheater recht freundlich aufgenommene, unzweifelhaft bühnenwirksame, mit exotischem Grünzeug umzauberte Missetat nicht über andre Bühnen gegangen ist, bleibt verwunderlich. Julius Babs ‚Blut' errang einen vollen, aber kühlen Achtungserfolg. Dieser Dichtung Quellen sind Sage, Volkslied und Volks-märchen, durch deren Zusammenströmen ihre Kunstform kristallisiert wurde. Grimms Märchen von der Gänsemagd gab die Fabel. Was fesselte, war der Zauberhauch der Märchenstimmung, das Walten und Weben einer groß geschauten Natur, die Kraft und der Klang von Wort zu Wort. War vor allem die meisterliche Charakterzeichnung der drei tragenden weiblichen Hauptfiguren. Die aber haben zugleich etwas Starres, regel-recht Unpersönliches, unkompliziert Einseeliges, was uns lebendig Atmenden gar wenig konform ist. ‚Don Juans letztes Abenteuer' von dem lübecker Mädchenschul-Oberlehrer, Kunstwart-Mitarbeiter und Reformpädagogen Otto Anthes hat nur ganze zwei Aufführungen erlebt. Und doch steckt eine gewisse Großzügigkeit, stecken Kraft und Wucht in dem Drama. Aber man war, nicht mit Unrecht, chockiert. Denn der Dämon Don Juan besudelt das einzige Weib, das er liebt. ‚Der Mörder' von Sandor von Hegedues ist eine zum Teil brillant für die Bühne zurecht gemachte Gruselei mit vielen Wiederholungen und quälenden Längen, die Komödie vom Gewissen des Gewissenlosen, ohne alle Logik in der tragenden Gestalt. Das Gewissen hat der ungarische Poet materialisiert in die Gestalt eines gelehrten Irren. Der vielleicht nicht unberechtigte Verdacht muß also dem Zuschauer kommen, im Ungarland halte man das Gewissen für etwas Krank-

haftes, nur pathologisch veranlagten Personen Eigenes. Bald spukt die Gestalt als Mensch von Fleisch und Blut herum, dem Irrenhaus entschlüpft; bald erscheint sie immaterialisiert als wesenloses Traumgebilde. Das Stück ist ganz moderne Schule des Munkaczy; es verdankt sein Bestes, verdankt Färbung und Gestaltung ausschließlich geistreicher Außenkunst. Bei der Aufführung von des alten Euripides ‚Alkestis' in einer Sondervorstellung für die Mitglieder des württembergischen Goethebundes sträubten sich uns die Haare, als wir die langatmigen Lamentationen hörten und das ungeheuerliche Gezänk zwischen Vater und Sohn. In einer Zeit, da die modernsten Dichter sich beeifern, die antiken Klassiker in ihrer Weise zu ‚erneuern', mochte man es sich gefallen lassen, daß der Goethebund, dessen Standarte den Namen des größten ‚Heiden' der Deutschen als Inschrift trägt, mit dieser literarischen Kuriosität sein Spiel trieb. Die Aufführung ergab aber zur Evidenz, daß des berliner Altmeisters der klassischen Philologie Wilamowitz viel gerühmte Uebersetzertätigkeit nicht geeignet ist, der modernen Bühne dauernd dienstbar gemacht zu werden. Otto Ernsts ‚Tartüff der Patriot' unterhielt ein sehr anspruchsloses und gänzlich unliterarisches Publikum — das ist nämlich das stuttgarter — glänzend. Es waren die Lorbeern eines Kadelburg, die der Flachsmann-Poet erntete. Auf einen ödern Hohlweg hätte der hier von allen seinen guten Geistern verlassene hamburger Exschulmeister nicht geraten können. Ein Tieferhinab kanns für ihn nicht mehr geben. Es sollte ein Schweigegebot für allzu redselige Bühnenautoren erlassen werden.

Es ist für Deutschlands Bühnen kein Verlust, wenn die meisten von ihnen ausnahmslos alle diese stuttgarter Erstlinge den Weg zu ihnen nicht finden ließen. Ein Verlust für sie aber ist das Uebersehen des Eedenschen ‚Ysbrand'. Dies ist die Tragikomödie des Unverstandenen, des Empfindsamen, des All-Einsamen, des Sehnsüchtigen nach einem göttererfüllten befreiten Leben in Liebe und allmenschlichem Verstehen. Eedens gedankenreicher Idealismus, seine erhabene Kraft in Gedanken und Bildern, sein Adel der Gesinnung, seine tiefe Sehnsucht nach einer nie erreichbaren Freiheit und Schönheit und Hoheit des Lebens, seine bald hinreißend mächtige, bald wehmütige und weiche Empfindung, die epigrammatische Kraft und Pracht seiner Sprache gesellen ihn den stärksten Dichtertalenten der Gegenwart zu. Trotz alledem freilich hinterließ diese Dichtung den Eindruck eines quälenden Herzensergusses, der unser Interesse hat mehr um des nicht nur eigene Leiden, sondern auch Leiden der andern erlebenden Dichters. Die dramatische Bewegung tritt hinter dem allzu breiten epischen Element sowie dem psychopathisch-philosophischen Räsonnement zurück, und auf die Dauer peinlich wirkt es, die großen und guten Gedanken edler Seelenzartheit schnöde verkannt, das prophetisch Johanneïsche verhöhnt und verspottet zu sehen. Dazu kam, daß die Regie des Hoftheaters für diese unalltägliche Dichtung keineswegs so etwas wie Maeterlinckschen Schattenton gewählt, sondern, ganz im Gegenteil, die grob

materalistischen Partien des Stückes auf Kosten der weltentrückten mit besonderer Liebe ausgestaltet hatte. Oskar Hofmeisters starke innerliche Kunst meisterte ohne virtuosenhaften Schein ein hochgeistiges und zugleich geistig anormal gewordenes Ebenbild des über die Niedrigkeit der Umwelt tief Verbitterten. Und Rudolfine Stehle zeigte in der Rolle eines mißgestaltenen kleinen Mädchens die ganze Zartheit ihrer eigenen Seele.

In Ellmenreich, Tenhaeff, Franke, Richter, Junker, Blankenstein, in den Damen Rossi, Remolt, Künniger besitzt das stuttgarter Hofschauspiel bewährte Kräfte, die mit den beiden Genannten, unsern stärksten Talenten, die Gewähr böten für ein respektables Schauspiel, wenn nicht das Repertoire daran hinderlich wäre. Shakespeare haben wir nur mit ‚Was ihr wollt' und ‚Othello', Ibsen nur mit ‚Nora', Hebbel und Grillparzer, Anzengruber und Ludwig, Björnson und Strindberg, Shaw und Wilde in der vergangenen Spielzeit garnicht gesehen! Von unsern beiden Regisseuren Meery und Stephany kann man wohl sagen, daß ihr Endziel stets die einwandfreie Gesamtwirkung ist. Beiden liegt es fern, hervorragendere Kräfte in der Durchführung selbständiger Auffassung zu hemmen. Sie lassen anderseits auch niemand die Freiheit zur Uebertreibung durch Virtuosenstückchen oder zu manirierten Vortrag. Beide bemühen sich ostentativ um das harmonische Abstimmen der einzelnen Rollen nach dem Geist der Dichtung und dem Grundton der einzelnen Szene. Namentlich bei jeder Meeryschen Inszenierung hat man den Eindruck, daß sich die Darstellung aus der Stimmung heraus entwickelt, die dem Grundgedanken des Dramas entspricht, wie ein geschlossenes Gemälde, in dem sich die Lokalfarben einem Hauptton unterordnen. Meery besitzt einen anschmiegsamen, feinen künstlerischen Geist, er fühlt den Herzschlag des Dichters nach und hat nebenher einen starken, fast pedantischen Sinn für historische Treue. Stephany hat eine lebhaftere Freude an Inszenierungseffekten und beweist darin ein nicht alltägliches Geschick.

Außer der nachgerade allzu häufig nach Deutschland kommenden und unsre Bühnenkunst in keiner Weise befruchtenden Desprès gewährte uns ein kurzes Gastgeschenk im Hoftheater die Duse. Doch was ist aus der weltberühmten Silvia Settala von einst geworden! Diese einst so süße, flehende, lullende Stimme ist heute unmelodiös, schrill; sie ist, wie das Auge, leidenschaftslos, ohne Jubel, ohne Seligkeit, ohne Inbrunst, hat nichts mehr von furiosem, erhabenem Dämon; sie ist müde, monoton, ergebungsvoll, ohne flammende Liebe. Ihr Blut ist schwer und glanzlos geworden. Was sonst noch im Hoftheater als Gast sich zeigte, war bedeutungslos.

Im Residenztheater, unter der Leitung von Max Samst, einem guten Komiker, als Regisseur aber gar unseligen Rundreisetheaterdirektor, gastierten Ferdinand Bonn, in einer ungeheuerlichen, über die Maßen abscheulichen Hamletverhunzung, mit kaum größerm Glück als die nichts als elegant umflitterte Cora Laparcerie vom pariser Odéon, und ein paar Münchener, Monnard, Basil, die Rottmann, die Swoboda mit einem leidlichem Drumunddran,

die uns ‚Gyges und sein Ring', sowie Schnitzlers ‚Zwischenspiel' — die drei Akte aus dem Leben von Leuten, die sich selbst betrügen, da sie wahr sein wollten — mit klassizistisch daherwuchtendem Pathos, aber doch ziemlich eindrucksstark vormimten. Auch ein paar Uraufführungen brachte Samst heraus. Maeterlinck sagt einmal: „Das Theater kann zu ungeahnten Wirkungen kommen, wenn es das ausdrückt, was sich den Worten versagt". Das Residenztheater kam mit seinen Premieren zu ungeahnten Wirkungen, weil es zum Ausdruck brachte, wofür sich mir die Worte versagen.

Das Blut/ von Harry Kahn

Julius Babs zweites Bühnenwerk ist zuerst im stuttgarter, dann im münchner Hoftheater aufgeführt worden; das eine Mal so mäßig und das andre Mal so ungleichmäßig gespielt, daß seine Bretterwirksamkeit scheinbar nicht abgeschätzt werden kann. Trotzdem behaupte ich: es hat im Großen und Ganzen keine; nur das Ende des zweiten und größere Teile des vierten Aktes rühren ein wenig an die Saiten des riesenhaften Instruments, das, wie Hamlets Flöte, so leicht und so schwer zugleich zu spielen ist: die Massenseele. Aber Julius Bab ist kein leichtfertiger Gyldenstern: er probiert wenigstens die Griffe. Er läßt nicht wie Eulenberg und Schmidtbonn e tutti quanti Gott und die Zuschauer einen indifferenten Haufen von guten Männern sein. Ein Wille zu dramatischer Wirkung und tragischer Wirklichkeit ist bei ihm erkennbar und setzt sich, wenn auch sehr selten, in ein Vermögen um, während in all den dialogisierten Novellen und zerakteten Balladen, die die letzten Winter auf die reichshauptstädtischen Gerüste brachten, überhaupt kein solcher Wille und, wenn vorhanden, kein Vermögen dazu sichtbar wurde. Was der suchende Dichter Bab hier gibt, das ist nicht im entferntesten eine echte Tragödie, ist nicht einmal ein gutes ‚Drama' — wie es Bab, wiederum ausbiegend, zubenannt hat — aber es kommt dem Ziel einer reinen Schicksalsdichtung doch um ein paar gute Schritte näher, als all das, was der seiner Sache ein bischen zu gottähnlich sichere Theoretiker Bab selbst als Gipfel der derzeitigen Theaterliteratur preist. Ich zaudre darum nicht, das Werk in die von seinem Autor kürzlich in dieser Zeitschrift eröffnete Rubrik zu verweisen: es ist ein ‚Spieldrama' mit all den Vorzügen, aber auch all den möglichen Mängeln, die er selbst diesen Uebergangswerken zugestanden hat.

Uebergang: dieses Schlagwort trifft auf keine Erscheinung der zeitgenössischen Literatur und speziell der dramatischen so zu wie auf Julius Bab. Denn nicht nur, mit seiner ganzen Generation, innerhalb der Gesamtentwicklung, sondern auch innerhalb dieser Generation selbst steht er als ein, dem innersten Wesen nach wohl mehr getriebener als treibender, Vermittler.

Es ist daher keineswegs unbedacht und im geringsten nicht unberechtigt, daß ein Polemiker, der mit Bolz und Bogen wider das ganze Zeitalter losläuft, gerade Bab zum schwarzen Punkt seiner Scheibe macht. Und wenn Samuel Lublinski nicht immer während des Zielens ein rotes Rasen, ein geradezu alttestamentarischer Jähzorn übermannte, daß er blindwütend wie des Donners Krachen Geschoß nach Geschoß ins Blaue wirft, gar nicht erwartend, ob und wohin er trifft, so würden sich gerade aus dieser Stellungnahme durchaus fruchtbare Deduktionen ergeben haben, während nun die Partieen, die von Bab und seiner beispielkräftigen Art handeln, die unerquicklichsten, weil hauptsächlich die flachsten des sonst so prachtvollen und tiefen ‚Buches der Opposition' sind. Lublinski sieht gar nicht oder sieht zu gut — erblickt aber in der Art von radikalen politischen Parteien, die die ihnen nächsten, die Vermittlungsfraktionen am heftigsten befehden, seine Aufgabe in striktester Scheidung (ist das vielleicht ein revolutionäres Rudiment in diesem dezidierten Antirevolutionär?) — daß der Dramatiker Bab, um den allein es sich hier dreht, viele Züge, ja die Grundzüge mit denen gemein hat, für die sich der Name der neuklassischen Dramatiker eingebürgert hat. Gerade von Lublinski dürfte Babs jüngstes Stück nicht ohne weiteres abgelehnt werden. Wird doch in seinem letzten Verlauf ein Motiv aufgenommen, das der Verfasser des ‚Ausgangs der Moderne' durch seinen ‚Peter von Rußland' gewissermaßen abgestempelt hat: das Alexismotiv, vom Herrscher, der den eigenen, einzigen Erben vernichten muß um des Reiches willen. Und dem Grundmotiv im ‚Blut', dem Konflikt zwischen adliger Spätlingsschwäche und massiv-begehrlicher Knechteskraft wird er keinesfalls die echte Tragik abstreiten können: in den Formen, in denen der Weltprozeß vor sich geht, ist es nicht minder begründet, als der urewige Kampf, der in Paul Ernsts ‚Canossa' ausgetragen wird; wie dieser ‚setzt' er sich ‚selbst', denn beide Mächte sind einander korrelat gleich Hell und Dunkel. Vor allem aber ist das, was ich den Formrhythmus nennen möchte, bei Bab und bei Ernst einer und derselbe: beide treiben sie das Problematische reliefartig aus der Ebene des dramatischen Geschehens heraus. Weil beide Geisterkanntes in Leibschaffenes umsetzen, hockt ihnen beiden stets die Angst im Nacken, daß auch ja alles, was sie geben wollen, in gehöriger Klarheit erscheine. Nur geschieht das bei Ernst durch Wegschneiden alles Wuchernden, alles dessen, was nicht unbedingt zielhafte Bedeutung hat, während Bab zu demselben Endzweck wiederholt, und mit Leitsätzen, Parallelen, Symbolen arbeitet. In diesen zeigt sich in offenkundigster Weise, vergeudet sich aber auch die poetische Kraft von Julius Bab. Was Paul Ernst in so hohem Maße besitzt: die architektonische Macht, die mangelt ihm fast gänzlich. Wohl arbeitet er, anders formbewußt als ein Eulenberg, der kunterbunt drauflos monologisieren läßt, oder ein Schmidtbonn, der, um die Mühe des Exponierens zu sparen, einfach ein allegorisches Vorspiel fabriziert, auf echte Wirkungen hin; aber nur verhältnismäßig kleine, und auch die oft allzu weitläufig vorbereitet, vermag er zu ballen, und seine ganzen

Bauten haben keinen reinen Grundriß. Im ‚Blut' kann man, nach der einen wie nach der andern Seite, Momente dieser Art von stärkster Instruktivität finden. Ich will nur eins, das wichtigste herausheben: Als im vierten Akt (eigentlich ists der fünfte; bloß um einer billigen Jahreszeitensymbolik willen ist das Stück in vier Akte gezwängt) Garhoeren zu richten kommt wer ihr Kind sei, die Königin im Magdkittel oder die Magd im Königsmantel, da glaubt man, nun hebe erst die eigentliche Tragödie an, der Hader zwischen Herrscher und unwertem Erben beginne; man atmet hoch auf und ist geneigt, dem Autor die mehreren Akte Exposition zu vergeben, wenn nur jetzt ein tragisches Treffen begönne, aus dem zwei Todwundgehauene hervorgingen . . Zwar ist man hinterher, als Denkender, froh, daß es nicht geschehen ist, denn da die Gegner Frauen sind, hätte es nur Keifen oder Unnatur geben können. Aber im Augenblick als Schauender, Mitschaffender, kommt einem, wenn nun nichts geschieht als Selbstmord und Klage, alles schal und abgestumpft vor, und man kann die Einsicht nicht abweisen, daß ein großer Aufwand von teilweise wunderschönen Worten und Situationen schnöde vertan sei. Denn auch das andre der hilflos ineinandergewirrten Motive, das die eigentliche Dominante bildet: Herrenrecht wider Knechtskraft, das bleibt viel zu sehr in den Personen stecken, muß es bleiben, schon allein deshalb, weil es in Weiber geworfen ist, die zum Allgemein-Menschlichen, zu Staat und Gesamtheit, nur ausnahmsweise direkte Beziehung haben. Aber Bab hat nicht einmal versucht, diese Beziehung enger zu knüpfen; auch wenn Männer das gleiche sprächen und handelten, was er Inge und Ygrid sprechen und handeln läßt, ginge diese unerläßlich notwendige Wirkung nicht davon aus.

Das kommt daher, daß auch dieses Werk wieder, wie das gesamte Kunstschaffen des ganzen letzten Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen, seinen Ausgang nimmt von des Autors Seele und seinem sub specie aeternitatis völlig gleichgültigen persönlichen Erlebnis, statt von der Gesamtheit, in der bestimmte Tendenzen zittern, die von der Kunst erlöst und erfüllt werden wollen. Daß auch Julius Bab, der jüngste theoretisch Entlarver der Lüge von der alleinseligmachenden Persönlichkeit, in praxi noch völlig von ihr befangen ist, ja, daß das innerste Erlebnis, aus dem er heraus dichtet — und das im ‚Blut' wie im ‚Andern' in derselben symbolischen Vermummung auftritt: Knecht wird Herr — eben jenes von der Nichtigkeit der Persönlichkeit ist, das ist einer der grandiosesten Humore, die sich die Literaturentwickelung seit langem geleistet hat. Das ist eine jener ‚tragischen Komödien' über die man nicht lachen kann und nicht lachen darf. Denn in ihnen beweist sich für den Intellektuellen am erschreckendsten die furchtbare Verstrickung von oben und unten, von klein und groß, von Wahrheit und Lüge, die chaotische Flut alles Seins, der der männliche Mensch den Damm entgegengebaut hat, auf dem er erst Pathos und Tragödie aufpflanzt wie seine Feldzeichen: die wollende und wertende Persönlichkeit.

Wenn Menschen schlafen / von Henriette Riemann

Ein Dialog

In der Großstadt. Hunderte von Menschen gehen ihren Weg. Gleichgültig, lärmend, im Dunstkreis einer warmen, ermüdenden Luft jagt das Leben durch die Straßen. Die Bogenlampen schweben wie weiße Lampions im immer dichter werdenden Nebel des Herbstabends. Es ist um die Zeit des Lichtanzündens. Eine schöne Frau geht zaghaft, unschlüssig in der Menge. Sie geht wie jemand, der nichts sucht, nichs erwartet, sondern vom Traum und Zufall getrieben wird. Ihr Kleid ist dunkel und vornehm. Keiner beachtet sie. Hier und da bleibt sie vor einer Auslage stehen, zuletzt vor einer Buchhandlung. Während sie die Bücher ansieht, hat sich ihr auf einige Schritte ein Herr genähert, der sie zuerst mit tiefem Erstaunen erblickt und dann aufmerksam betrachtet. In demselben Augenblick, wo sie eine leise Bewegung macht, steht er neben ihr.

Der Herr: Guten Abend, liebe gnädige Frau. Sie hier? Allein in dieser Stadt? Und warum so vertieft und warum so lächelnd?

Die schöne Frau: Sollte ich gelächelt haben? .... Daß ich allein bin, ist kaum so seltsam, als daß ich Sie hier gleich treffe. Sehen Sie in die Auslage dieser Buchhandlung, Herr Doktor. Da links — sehen Sie das Buch mit dem grauen Einband?

Der Herr: Traumdeutung von Professor F. — Nicht wahr?

Die schöne Frau (nickt)

Der Herr: Nun — haben Sie das etwa gelesen, gnädige Frau?

Die schöne Frau: Ja.

Der Herr (lächelt)

Die schöne Frau: Schauen Sie, lieber Herr Doktor — oder vielmehr Herr Professor, denn das sind Sie ja wohl inzwischen geworden —, ich will nicht mit Ihnen streiten, ich will auch nicht kritisieren, ich will Ihnen nur etwas erzählen .... Lassen Sie uns dabei weiter wandern. — Es ist vielleicht töricht für eine verheiratete Frau, solche Sachen zu reden. Aber nun ist eine Stunde da, in welcher man sich so flüchtig trifft wie — im Traum. (Sie fährt mit der Hand leicht über die Stirn, hält inne, dann mit plötzlichem Lächeln) Da hat man nun das Recht, ein bischen töricht zu sein ...

Der Herr: Vor vier Jahren habe ich Sie zum letzten Mal gesehen — wer weiß, wann wir uns wieder begegnen.

Die schöne Frau: Der Inhalt der Traumdeutung ist Ihnen bekannt?

Der Herr: Ja.

Die schöne Frau: Sie wissen, daß der Inhalt des Traumes — die Traumfabel — nur das Gewand ist, in dem sich, bis zur Unkenntlichkeit verhüllt, der eigentliche Sinn mancher Regungen verbirgt. Unsre Wünsche sind es, die im Traum ihren Ausdruck finden. Manchmal sind diese Wünsche nur aus der Kindheit übernommen, meist aber sind es solche,

die von der Zensur unsers Wachbewußtseins oder unsers Unterbewußtseins in die unzugänglichsten Teile unseres Seelenlebens verdrängt werden. Das heißt: im Traume dem Gesetz der Erhaltung der Energie gerecht werden. Ich glaube als Faktor einer Heilmethode kann die Analyse dieser Vorgänge ebenfalls in Anwendung kommen. Sie kann die Entdeckung des seelischen Traumas, dessen Klärung zur Heilung bestimmter Fälle von Hysterie dient, beschleunigen. Fassen Sie es auch so auf?

Der Herr: So ungefähr.

Die schöne Frau: Sehen Sie, seit der Zeit, seit der ich mir durch eigene Analyse klar wurde, daß es so ist, wie dieser Mann sagt, seit ich mir das System philosophisch vervollständigt habe, seither weiß ich, daß es im Bereich der Seele kein Wahr und Unwahr geben kann, seither ist mir dieser letzte Wegweiser auf dem Gebiet offizieller Moral zertrümmert .... Nach den bestehenden ethischen Maximen kommt mir unser ‚wirkliches' Leben jetzt wie eine einzige große Lüge vor. Ich glaube, daß alle unsre Bezeichnungen falsch sind, solange an der Entstehung der Komplexe, die wir psychische Vorgänge nennen, Faktoren mitarbeiten, die sich unsrer Kenntnis völlig entziehen.

Der Herr: Aber gnädige Frau, wenn wir auch zu andern Ansichten kommen, als die bestehenden sind, so haben wir doch nicht die geringste Garantie dafür, daß die um ein Jota richtiger sein werden als die heutigen.

Die schöne Frau: Die einzige Garantie, wie Sie es nennen, die wir für die Richtigkeit unsers Denkens haben können, ist meiner Ansicht nach die Logik. Jedes Ding an sich basiert auf Voraussetzungen, die wir ohne Rest nicht lösen können, oder wir müßten zum Schluß wieder von dem Ding an sich abkommen. Da setzt die Logik ein. Nur ein System, das, ohne an irgend eine bestimmte Materie gebunden zu sein, für jeden einzelnen Fall, in dem immer es angewendet wird, seine Richtigkeit behält, das heißt: stets die gleiche bis zur letzten Erscheinung auflösende Kraft hat, kann für uns Gültigkeit haben. Da wir nichts über Welt und Vorgänge wissen, als das, was wir über sie denken, ist die konsequente Form dieses Denkens das einzige, dem wir Allgemeingültigkeit zuschreiben können. Die Moral, die Ethik ist ungültig, weil sie nur auf Voraussetzungen und dazu auf rein geistigen — die schlimmste Art von Voraussetzungen — basieren konnte und so erst zur Dogmatik geführt hat.

Der Herr: Ich ahne den Zusammenhang, in den Sie diese Ueberzeugung mit den F.schen Theorien bringen wollen ...

Die schöne Frau: Ja, rein objektiv bewundre ich, daß jemand das Genie gehabt hat, die Seele der Menschen auf dem einzig möglichen Wege — nämlich dem der Logik — bis ins Unterbewußtsein hinein zu durchleuchten. Ich glaubte immer daran, daß die größten Probleme der Naturwissenschaft lediglich auf logischem Wege gelöst werden können. Alles andre ist Zufall, das heißt: gegenständliche Entdeckung, und gebraucht die zehnfache Zeit.

Der Herr: Sagen Sie mir, liebe gnädige Frau — ich erwidere nicht, da ich neugierig bin, zu erfahren, wie sich die Dinge in Ihrem Verstande spiegeln — sagen Sie mir noch, warum Sie meinten, es freue Sie rein objektiv, daß jemand diesen Weg geht?

Die schöne Frau: Sie rühren an dem Punkt, von dem ich ahnte, daß ich heute zu Ihnen sprechen werde. Was ich sagte, war eigentlich nur eine Abschweifung von ganz persönlichen Vorgängen. — (Pause. Sie gehen eine lange Zeit schweigend weiter. Sie verlassen die Straßen und kommen auf einen Hügel . . . Die Nebel liegen tief. Seltsam silbern und verschwommen leuchtet die Stadt im weiten Umkreise herauf. Von den Bäumen fallen die gelben Blätter. Das bleiche Licht einer Laterne leuchtet auf die beiden dunkeln Gestalten)

Die schöne Frau: Wie gelb und müd alles ist . . . .

Der Herr: Hier ist eine Bank — kommen Sie, wir wollen uns ein wenig ausruhen. (Lächelnd) Und dabei erzählen Sie mir von Traum und Leben. (Sie setzen sich)

Die schöne Frau (ernst): Die Methode beherrschte ich rasch. Seit der Zeit habe ich manches über mich erfahren . . . Und gerade, daß dies der Fall war, und manches andre brachte mich dahin, die Methode, und was mit ihr zusammenhing, zu hassen.

Der Herr: Etwa wie ein Gelehrter, der von einer Entdeckung hört, die sein Lebenswerk vernichtet?

Die schöne Frau: Nicht ganz . . . . Es läßt sich kaum mit etwas vergleichen, und ich darfs auch nicht erklären wollen, da sich der Knoten dann noch mehr verwirrt. Ueber die tiefsten Dinge des eigenen Lebens kann man nur plaudern, wie es ein Kind tut . . . . Ich konnte Träume nie leiden. Ich fürchtete mich. Ich wußte, daß man wehrlos ist. Es war aber doch mehr ein getrenntes Leben. Das Bewußte und das Unbewußte. Und das Unbewußte war unwichtig. Es war ja nur eine Art von Erinnerung, die vorbeirauschte, und konnte einem nicht viel mehr anhaben als Erinnerungen, die am Tage kamen. Das heißt: ich hatte damit gerechnet, und ich war nicht sentimental. Es war ja nichts, was wirklich mit einem zu tun hatte . . . . Für manche, denke ich, kanns schwer sein. Doch davon später. Pflichten sind immer ein gutes Gegengewicht. Sie sind, glaube ich, zur Bestärkung des Willens erfunden worden. Ich habe nie Pflichten gehabt — oder ich habe sie nicht als solche empfunden. Ich hatte sie ja nicht nötig. Ich hatte eine Erkenntnis, nämlich die, daß mein Temperament und meine ganzen übrigen Anlagen Gegensätze wären . . . . . Ich balanzierte sozusagen zwischen zwei ungleichen Kräften. Ein Balanzieren, bei dem mancher zu Fall kommt. Die Gefahr konnte bei mir aber nur vom Unbewußten kommen — —

Der Herr: Ich begreife nicht . . .

Die schöne Frau: Ich hatte in der Erkenntnis meiner Anlage meinen Schutz. Mit meinem Unterbewußtsein beschäftigte ich mich nicht.

Erst als ich gelernt hatte, es zu analysieren, war Gefahr für mich vorhanden.

Der Herr: Aber, liebste Frau, man baut sich doch die Dinge im Leben selber und läßt sich nicht treiben! Sie werden das wohl am besten wissen . . . Wollen Sie wirklich die unhaltbare Forderung aufstellen, daß einer wissenschaftlichen Theorie, die erst ihre tragische Bedeutung gewinnt, wenn sie durch eine philosophische Erkenntnis hindurchgeschleift wird, daß einer solchen Theorie das Recht auf Ihre Handlungen und Ihr Gefühlsleben eingeräumt werden soll.

Die schöne Frau: In zwei Fällen, ja. Erstens, wenn man glaubt, das die Wahrhaftigkeit, oder, wie ich es vorhin genannt habe: die logische Durchdringung bis zur Auflösung aller verbundenen Manifestationen des Seins — wenn, sage ich, diese neue Art von Wahrhaftigkeit der eigenen Natur als durchaus angemessen erscheint. Zweitens in Fällen, bei denen, aus irgend welchen Gründen, affektbetonte psychische Phänomene an der Zensur unsers Wachbewußtseins vorbei, gleichsam durch Kurzschluß, sich in Handlungen umsetzen.

Der Herr: Nach Ihrer Definition von Wahrhaftigkeit und Moral gäbe es eine solche doch nur für ganz wenige Auserlesene. Was sollen denn all die Menschen tun, die gar nicht die geistigen Mittel besitzen, sich ein solches logisches System aufzubauen?

Die schöne Frau: Sie vergessen ganz, daß Moral und Wahrhaftigkeit geistige Inhalte sind. Solche Dinge sollen ja gerade nach den einzelnen Fähigkeiten, wie jede andre philosophische Theorie, variieren. Sie werden von einen Bauer nicht verlangen, daß er nach kantischen Maximen denkt. Warum soll er nach irgend welchen andern Maximen handeln als denjenigen, die, bei entsprechender Analyse, sich aus seiner Natur herauskristallisieren würden? Die Theorien und die Erkenntnis sind Eigentum der Denkenden, und wenn bei dem andern Teil der Menschheit ein angeborenes Verlangen nach Klarheit herrscht — ich glaube nicht daran — so ist nicht einzusehen, warum es nicht lieber Wissenschaft und Religion geben soll, als daß der Höherentwickelte unter der Rücksicht auf die Masse leiden sollte. Doch ich schweife ab, indem ich wieder unpersönlich werde, woran Ihre Fragen schuld sind, lieber Herr Professor.

Der Herr: Ich werde Sie nicht mehr ablenken, gnädige Frau. Sie blieben dabei stehen, daß man, wenn man Mut hat, in zweierlei Fällen den Regungen des Unterbewußtseins folgen müßte. Glauben Sie denn, daß bei hochstehenden Menschen ein Trieb stärker sein kann als ein Wille?

Die schöne Frau: Sie werden lächeln: ich glaube, daß es nichts gibt, was nicht stärker sein könnte als ein Wille. Und Sie müssen bedenken, daß dies ein Mensch sagt, der nie . . . . (Sie scheint sich an etwas zu erinnern und schweigt) Ich will Ihnen zur Antwort auf Ihre Fragen etwas erzählen. Etwas, was ich staunend mit angesehen habe. Ich wußte stets, daß die Erinnerung nur der schwache Vorposten eines furchtbaren

Gegners ist. Dieser Gegner ist der Traum. Für mich gibts einen schlimmern, denn ich gehöre nicht zu den triebhaften Menschen. Ich weiß, daß ein Traum einfach und still sich heranschleichen und einem die Seele wund drücken kann. Ich weiß jetzt auch, daß mit dem Ausrotten einer Erinnerung nicht viel mehr getan ist, als wenn man einem Könige einen Baum aus dem Reiche stiehlt. Sein Reich wird er darum doch nicht los. Ich habe aber gesehen, daß ein Traum ein Leben umändern kann und Grundfesten erschüttern ... Ich hatte eine Freudin. Sie war verheiratet Mutter zweier Kinder, als ich sie kennen lernte. Sie erzählte mir im Verlauf unsrer Freundschaft ganz ruhig, ohne ein Zeichen der Erregung daß sie im ersten Jahre ihrer Ehe — es war eine Liebesheirat gewesen — einen Mann kennen gelernt hätte, für den ihre Empfindungen derartig wurden, daß sie den Verkehr fürchtete und abbrach. Sie war ein tapferes Persönchen, hatte sich ganz in Gewalt bekommen und lebte im glücklichsten Einvernehmen mit den Ihren. Von steter Fürsorge für ihre Familie erfüllt, verging ihr die Zeit. Vergingen die Jahre. Vier volle Jahre. Eines Tages verläßt sie Mann und Kinder. Bald darauf erfolgte die Scheidung . . . Wissen Sie, wodurch das gekommen war? Durch einen Traum. Ein Traum, in dem sie sich in den Armen des Geliebten träumte. Der Eindruck war unverwischbar. Sein Bild verließ sie nicht mehr, und dieser Traum zeigte ihr, daß alles vergeblich gewesen war. Der Kampf, das Vergessen, die ganzen vier Jahre . . . Sie hätte von da ab auf Schritt und Tritt ihren Mann in ihren Vorstellungen hintergehen müssen. Ueberwinden hatte sie können, aber lügen nicht. Und durch den Traum war wohl die Verzweiflung und die Sehnsucht so sehr über sie gekommen, daß es keinen andern Ausweg gab . . .

Der Herr: Diese Art, zu reagieren, ist entschieden krankhaft, gnädige Frau. Sagen wir: hysterisch . . . Sehen Sie, das Unterbewußtsein ist ja etwas Natürliches, uns von der Natur Verliehenes, dessen wir zur Entlastung unbedingt bedürfen.

Die schöne Frau: Halt — da fällt mir etwas ein, was mir im Augenblick nicht ganz klar werden will. Wenn wir durch unsre theoretische Erkenntnis das Unterbewußtsein zerstören, müßte sich ja unserm Bedürfnis nach sofort eine neue, ungeklärte Form der Ablagerung bilden und sofort zu ungeahnter Verfeinerung und Komplizierung führen?

Der Herr: Sie vergessen, daß sich diese Metamorphose nicht auf die Art des Unterbewußtseins, sondern lediglich auf den Stoff bezieht. Mit der Erklärung des Vergangenen hört ja das Weiterleben nicht auf, und die Nächte reihen sich ja erst den Tagen an. Vor der Analyse schwindet vielleicht das Mysterium des Vergangenen — das Zukünftige bleibt aber davon verschont. Das ist und muß die Grenze unsrer Kritik bleiben, weil ja sonst der Begriff der Unendlichkeit ein im Denken nicht auszuschaltender Faktor würde. Deshalb sind ja auch Analysen nicht zu fürchten. Wäre Ihre so gerühmte Logik wirklich die Macht, zu der Sie

sie stempeln wollen, wäre sie wirklich so ganz voraussetzungslos in Ihrem Sinne, dann müßte sie ja auch zur Klärung des Zukünftigen dienen.

Die schöne Frau: Und tut sie es nicht etwa bereits?! Spotten Sie nur, Herr Professor, und weisen Sie den Begriff der Unendlichkeit noch so energisch von der Hand: ich sage Ihnen, es ist nicht viel weniger Aussicht dafür, in die Zukunft zu blicken, als Vorhandenes zu durchleuchten! Aber ich war bei etwas anderm stehen geblieben. Ich beurteile den Fall meiner Freundin als etwas ganz Erklärliches. Ich zähle sie zu jenen, bei denen die zurückgedrängten Vorstellungen als Triebhandlungen in Erscheinung treten. Ihr Innenleben war überlastet. Sie drängte die lästigen Wünsche zurück, welche natürlich auf irgend eine Weise wieder zur Oberfläche mußten und es, wie Professor F. sagt, im Traum taten. Jedenfalls war dieser Vorgang in ihrer Natur bedingt, und daß sie gerade auf so natürliche und instinktive Weise diesem Vorgang Folge leistete, widerlegt Ihre Behauptung der Hysterie auf das Schlagendste. Nun will ich Ihnen aber sagen, warum ich alles, was ich bis jetzt theoretisch verteidigte, persönlich verabscheue . . . Ich will Ihnen sagen, daß ich es frevelhaft finde, einem Aufklärung zu geben, wo wir Ruhe brauchen. Wie dies durch die Theorie der Träume geschieht. Ich will nicht mehr von mir wissen, als Tag und Nacht auf mich fällt. Die Analyse des Traumes verdoppelt das Leben, und es ist doch schon einfach schwer genug zu tragen . . .

Der Herr: Sie sagten: von Dingen zu träumen, die man vergessen will, ist das Schlimmste nicht . . .

Die schöne Frau: Nein, das Schlimmste ist, durch ein System Dingen auf die Spur zu kommen, die in unserm Bewußtsein gar keine Beziehung mehr zu unserm Dasein haben. Die, wegen der Art, die unser Wesen angenommen hat, in das Reich der namenlosen Sehnsucht oder Angst gehören, und die gar keine Rechte mehr zu haben scheinen . . . Bei mir wird, da ich die Analyse beherrsche, alles zur bewußten Zensur — aber es liegt nicht in meiner Art, aus einer Erkenntnis Konsequenzen zu ziehen, die mir Unannehmlichkeiten bereiten würden. Daher ists mir unbequem . . . Im Anfang erörterten mein Mann und ich unsre Träume gemeinsam. Er kam zu Lösungen über sich, die ganz überraschend waren, und die mir deshalb unwillkürlich verraten wurden. Und ich wollte nichts wissen! Umgekehrt war es ähnlich. Wir haben uns beinahe zu hassen angefangen . . .

Der Herr (plötzlich): Solange man dekorative Triumphe zurückgedrängter Leidenschaft feiert, solange kann man sicher sein, daß man nicht liebt . . . Pardon, liebe Freundin. (Lange Pause)

Die schöne Frau: Wie dunkel es geworden ist . . . Wie unvernünftig es von Ihnen ist, erstaunt zu sein. Sie könnten sich doch selber sagen: in ein fremdes Land soll man sich nicht mit Voraussetzungen begeben . . . Oft kommt es mir vor, als ob wir gar nicht mehr unser Leben leben.

Der Herr: Liebe gnädige Frau, Sie sind blaß und Sie sollten sich nicht so furchtbar aufregen. Nehmens Sies nicht so schwer ... Sehen Sie den Nebel, und wie schön die verschleierten Lichter daraus blinken ... Sehen Sie, wie zart und wie weltfern die Umrisse scheinen, und fühlen Sie das Glück der flüchtigen, späten Begegnung ...

Die schöne Frau: Es ist so kalt. Kommen Sie, wir wollen gehen ... Man spricht so aneinander vorbei. (Sie gehen) Es ist nicht das und es ist nicht jenes, lieber Freund ... Wir sind so grenzenlos feige, und dann suchen wir etwas, woran sich unsre Entrüstung und unsre Selbstkritik klammern kann, um nicht gleich das ganze Gebäude über den Haufen werfen zu müssen.

Der Herr: Sie haben doch alles erreicht, was Sie haben wollten — oder nicht? Sie sind nicht froh?

Die schöne Frau: Ich bin nicht dazu angetan, glücklich zu sein. Verlangen und Ekel sind gar zu kräftige Faktoren. Vielleicht kann ichs Ihnen vorerst an einem Vergleich näher bringen. Denken Sie einen Menschen, der im höchsten Norden zur Welt kommt, der nur Schnee, Eis, Kälte und weiße Farbe kennt. Vielleicht auch Sehnsucht, eine ganz vage Sehnsucht nach dem Hinüber über all die Eisberge hat. Dieser Mensch wird plötzlich in unser Land versetzt. Glauben Sie nicht, daß ihn ein unbezwinglicher Ekel vor all diesem Wachstum, diesem Grün, dieser Fruchtbarkeit erfassen wird? Vor all dem, was andauernd an den unerwartetsten Stellen hervorwächst, quillt und kriecht. Vor all diesen Dingen, die in immer verschiedener Art alle Sinne belästigen; dieses Unbekannte, Farbige, Feuchte, Warme und Dunkle, mit dem er andauernd in Berührung kommt. Er, der nur an ein Element, eine Farbe, eine Klarheit und Kälte gewöhnt ist. Glauben Sie nicht, daß er tausendmal seiner Sehnsucht fluchen wird?

Der Herr: Sie schienen immer so selbstbewußt ...

Die schöne Frau: Ja, meine Art war mir immer bewußt ... Ich wußte immer, daß das schnurgerade, kalte, überlegene Wählen meines Weges meiner Natur gemäß war ... Das, was die andern Lüge nennen.

Der Herr: Maria ...

Die schöne Frau: Ich war immer feige, denn ich habe immer einen leisen Ekel vor Dingen gehabt, die ich erblicken werde, wenn ich um eine Ecke biege. Jede Erkenntnis, jedes Gefühl ist so eine Ecke. Ich werde Ihnen jetzt etwas sagen, und ich warne Sie: suchen Sie keine mildernden Umstände darin, daß ich einer vornehmen Familie angehöre und Name und Vermögen heute so makellos sind wie je. Im wahrsten, innersten, eigentlichen Kerne meines Wesens möchte ich nichts so sehr als eine Dirne sein. Nichts lockt mich so sehr, als der Duft von Schminken, und nichts macht mir mehr Vergnügen als die Sinnlichkeit einer Stunde, die keine Prätentionen an die Seele und kein Näherkommen der Persönlichkeiten

gestattet. Ich hasse die Liebe — und ohne Leidenschaft wäre mir das Leben eine Kette der verschiedenartigsten Melancholien.

Der Herr: Das scheint Ihnen nur, weil Sie selbständig und abweisend sind. Sie möchten . . .

Die schöne Frau: Ach was — ich möchte eine Dirne sein. Helle, Lärm und das irdischste Begehren nach Luxus, sobald ich mit Menschen in Berührung komme . . .

Der Herr: Und warum . . .

Die schöne Frau: Warum ich keine geworden bin, wollen Sie fragen. Weil ich feige bin, weil ich mich fürchte. Weil ich in einem einzigen Punkte diese Frauen nicht begreife. Woher haben sie diesen Mut? Sie nehmen irgend jemand in der Nacht in ihre Wohnung mit und sind ganz hilflos. Sie wissen nichts von diesen Männern, die um soviel stärker sind . . . Ich würde vor Angst vergehen. Vielleicht liegt ein Irrsinniger, vielleicht ein Verbrecher neben ihnen . . . (Ihre Augen öffnen sich mit dem Ausdruck des größten Entsetzens) Die seltsamsten Arten von Verbrechern stammen aus den obern Schichten der Gesellschaft . . . Weil ich mich fürchte, bin ich keine Dirne geworden — nicht weil ich eine wie immer geartete Moral habe. (Pause)

Der Herr: Und dann bekam ich Ihr kühles, etwas hochmütiges ‚Nein' zu hören, und dann verliebten Sie sich und haben geheiratet . . .

Die schöne Frau (lacht): Die Menschen handeln zu wenig nach der Erkenntnis, die sie ganz im Geheimen, ihren Idealen hohnsprechend, von sich selber haben. Das ist Vogel-Strauß-Politik, und die Konsequenzen kommen dann um so härter und erbarmungsloser — für einen selbst und für den andern . . . Ich sagte Ihnen schon einmal, daß für mich diejenige Wollust die größte ist, bei der die Seele entlastet ist. — Ich nahm mir einen Mann, der mir nicht mißfiel, und dessen Vermögen mir gestattete, ein von ihm möglichst isoliertes Leben zu führen.

Der Herr: Es war also eine Vernunftehe mit denselben Motiven, aus denen heraus eine andre Dirne geworden wäre?

Die schöne Frau (nickt, dann hastig): Und dann — meine Furcht und mein Ekel gehen ins Krankhafte. Meinen Mann kannte ich von Kindheit auf. Ich kannte seine Angewohnheiten, wir waren zusammen erzogen, wir waren aus der gleichen Familie. Denken Sie an die Geschichte vom Eskimo. Wenn Sie die Konsequenz der Abwehr über alle Vorgänge der Seele ausdehnen, dann werden Sie von meinem Haß gegen die Traumdeutung bis zu meiner Vernunftehe alles begreifen. Von meiner frühesten Jugend auf sind mir schlafende Menschen grauenhaft oder lächerlich . . . Ich kann niemand schlafen sehen, ohne ihn zu wecken, und wenn ich es nicht tue, kann ich nicht in demselben Raum bleiben. Wenn Menschen schlafen, scheinen sie mir Feinde oder Narren. Wenn ich denke, ich wäre gezwungen, jemand Nacht für Nacht neben mir zu dulden — jemand,

der vielleicht vor mir einschläft und nach mir aufwacht . . . Ich glaube, er wäre seines Lebens nicht sicher.

Der Herr (mit starrem Erstaunen): Haben Sie nie geliebt?

Die schöne Frau (sieht ihn seltsam an): Denken Sie — ich wohne hier im Hotel — neben mir hat ein Herr das Zimmer. Nacht für Nacht kommt er um zwei Uhr nach Hause, legt sich hin, und nach einer Weile schreit er aus dem Schlafe. Die ganze Nacht. Das erste Mal wachte ich erst auf, als dieses entsetzliche Heulen zu mir herüberdrang. Er schreit wie ein Tier, so böse und qualvoll. Heute, nachdem ich eine Uebersiedlung veranlaßt hatte, sprach ich mit dem Mädchen darüber. Sie sagte: „Ich weiß nichts, gnädige Frau, auch nicht, wie der Herr heißt. Früh, wenn wir auf dem Gang sind, hören wir es. Morgens um elf Uhr geht er fort. Nachts kommt er wieder. Dann wird er wohl die ganze Nacht so lärmen . . . Wer weiß, was er für böse Träume hat.“ (Verträumt) Ja, so ist das nun . . .

Der Herr: Sagen Sie, Maria, haben Sie nie geliebt?

Die schöne Frau (lächelnd): Nun meinen Sie das Universalmittel gefunden zu haben?! Ich sagte Ihnen bereits, daß ich nichts so sehr verabscheue als die Liebe. Können Sie sich denn ein Zusammenleben vorstellen, das auf strengster innerlicher Isolierung aufgebaut ist? Das ist doch widersinnig. Denken Sie an die Tragödie des Eskimos! Für seine Sehnsucht gibt es auch keine Rettung. Er behauptet ganz sein eigen Element: Schnee und Eis . . .

Der Herr: Sie haben meine Frage nicht beantwortet.

Die schöne Frau (ruhig): Ob ich nie geliebt habe? Ja. Ich war sogar treu. Ich liebe heute noch den Mann, den ich als junges Mädchen liebte, und den ich — abgewiesen habe.

Der Herr (sieht sie an)

Die schöne Frau (ruhig, mit einem leisen, melancholischen Lächeln): Ich ging mit Ihrer Mutter vor Jahren, an einem Frühlingsabend durch diese Stadt. Sie hatte so ihre sorglich heitere Weise, zu erzählen, und wir plauderten, wie oft um jene Zeit, von Ihnen. Ich war in großer Angst — es kämpfte all das, was ich Ihnen sagte, gegen die Wünsche meiner Umgebung und gegen mein eigenes Empfinden. Ich war wie einer, der eine zerstörende Krankheit hat und liebt. Wie wir so sprechen, sagt Ihre Mutter plötzlich: „Mein Sohn, der redet soviel aus dem Schlaf, so buntes Zeug. Man weiß nicht hin, nicht her. Man sagt halt, im Schlaf zeigt sich der wahre Charakter des Menschen. Eine ehrlichere Haut als meinen Wolf gibts weit und breit nicht. Aber wenn der Junge schläft, ist er wie ausgetauscht.“ Und in dem Moment kams wieder. Ihre Mutter war mir eine fremde, alte Frau, die von ihrem Kind so wenig weiß, wie irgend eine. Und Sie selbst so weit wie Schemen, die auf dunkler Bahn hinunter huschen, unaufhaltsam und fremd. Und plötzlich sah ich Sie wie in einer Vision neben mir liegen. Es war ein ganz

fremder Mensch. Ein fremdes Gesicht. Im Herzen fühlt' ich ein Verlorensein — so leer und finster war alles und eine Art Leichnam neben mir . . . Am nächsten Tage sagten Sie mir, daß Sie mich lieben . . . (Es ist ganz dunkel geworden, sie gehen schweigend durch eine menschenleere Straße)

Der Herr (leise): Ich habe nie etwas geahnt . . . (Nach einer Weile) Und heute, Maria?

Die schöne Frau (schüttelt den Kopf, mit dem gleichen Lächeln): Ich glaube, ich kam heute her, Sie zu suchen, und fand Sie gleich auf der Straße . . . Ich weiß nicht mehr, wie es war. Der Zufall nimmt einem das Steuer aus der Hand und verwandelt Energien, indem er sie außer Aktion setzt, in Apathien . . . Schließlich landet man dort, von wo man ausgegangen.

Der Herr: Sie spielen, Maria. Was Sie gesagt haben, wußten Sie, als Sie kamen, und Sie sind doch gekommen . . . Was Sie gesagt haben, kann Ihre Träume nicht zerstören, kann Sie nicht einer Wirklichkeit zutreiben, die Sie nicht erwartet haben.

Die schöne Frau (winkt einem Wagen): Einer Wirklichkeit, die meinem Wesen gemäß ist . . . Verzeihen Sie mir, daß ich Sie so zurücklasse, aber bedenken, Sie, daß es mit mir noch schlimmer steht . . . Ich habe ein Schicksal erwartet und statt dessen einen Dialog kreiert. (Sie hat ihm die Hand gereicht und ist eingestiegen. Der Wagen rollt davon. Der Herr starrt ihm nach, bis er verschwunden ist. Ein böses Lächeln huscht über seine Züge, dann geht er langsam weiter).

Klage/ von Alfred von Winterstein

Oh weh! Wie hab' ich prahlerisch verschwendet
Der Tage Wert, zu keinem Ziel erkoren,
Und, reueheiß, in Nächten dann beschworen
Den alten Gott, der nicht mehr Hilfe sendet!

Wann lebt' ich jemals völlig unverblendet?
Des Herzens Not ward täglich neu geboren.
Ich hab', den Blick im fernen Blau verloren,
Nie eines Ackers Tagwerk froh vollendet.

Der Hand, die nach den Sternen greift, entsinkt
So Karst wie Schwert — der Stern, der heiter blinkt,
Krönt aber nur nach tausend Segensmühen.

Noch lächelt Jugend reizend im Verblühen.
Und dies vermag nur schwachen Trost zu geben
Am Unerfüllten steigert sich mein Leben!

Kasperletheater

Engagement / von Mercutio

Elegantes Boudoir. An den Wänden Bilder schöner Frauen mit Widmungen, die dem Milieu entsprechen. Man liest: Woltun trägt Zinsen. Meinem lieben Direktorchen, dem ‚Kapitalskerl', in treuer Ergebenheit Annie. Auf einem andern Bilde steht: Wer den Groschen nicht ehrt, ist des Tausendmarkscheins nicht wert.

Der Theaterdirektor bereitet sich eben vor, einige Engagements abzuschließen. Er prüft vor dem Spiegel, ob Locke und Krawatte auch den vorschriftsmäßigen Sitz haben, stellt eine Vase mit voll erblühten Rosen zurecht und klingelt. Der Bureaudiener kommt.

Direktor: Bitte, die erste Dame.

Bureaudiener: Herr Direktor, es sind auch Herren draußen. Ein Herr hat sogar die erste Nummer.

Direktor: Die Herren zum Bureauchef! Mit Herren habe ich nichts zu tun. Wie oft soll ich Ihnen das sagen? Also, ich bitte um eine Dame und zwar so schnell wie möglich . . . . .

Die junge Schauspielerin (schüchterne Novize, tritt ein): Guten Tag, Herr Direktor. Verzeihen Sie, wenn ich mir erlaube, Ihre kostbare Zeit in Anspruch zu nehmen . . .

Direktor: Pardon, haben Sie die zwanzig Mark, die ich für Gewährung einer solchen Audienz beanspruchen muß, draußen erlegt?

Schauspielerin: Allerdings . . . . . aber . . . . .

Direktor: Also bitte weiter. Sie wünschen bei mir engagiert zu werden?

Schauspielerin: Ja, ich wollte fragen, ob vielleicht noch irgend eine Vakanz . . ? Ich hatte Unterricht bei Professor Mikosch. Er meinte, ich wäre recht talentiert.

Direktor: Das wäre weiter kein Hindernis . . Na und? Habt Ihr mir sonst nichts vorzutragen?

Schauspielerin (sieht ihn an): . . . . . .??

Direktor: Sie sind Naive, nicht wahr? Das merkt man . .

Schauspielerin (eifrig): Herr Direktor, ich habe wirklich Talent. Wirklich und wahrhaftig. Und ich glaube, mein Können wäre ein Kapital, das ich bei Ihnen mit Erfolg zinsbringend anlegen könnte.

Direktor: Wenn Sie bei mir nichts andres zinsbringend anzulegen haben . . . . . Na . . . also?

Schauspielerin (ganz verdutzt): Ja . . dann wäre höchstens noch die Gage, die (unter den durchbohrenden Blicken des Direktors stotternd) . . die . . Sie . . mir . . zu . . zahlen . .

Direktor: Die ich Ihnen . . . . .? (Steht lachend auf) Nein, verehrtes Fräulein, Sie sind wirklich ein Talent. Das hört man Ihnen an. Sie gehören noch zur . . zur ältern Richtung. Mit solchen Damen bin

ich aber leider reichlich versehen. (Klingelt) Sie entschuldigen schon. Aber ich bin Direktor eines Volkstheaters. Ich darf mich nicht allzulange dem Einzelnen widmen. (Der Bureaudiener kommt) Die nächste Dame!

Schauspielerin: Aber ich habe doch noch garnichts vorgesprochen ....

Direktor: Ich habe genug von Ihnen gehört. Wenn Sie mal wieder etwas brauchen ... (Die Schauspielerin geht, immer noch Blicke erstaunter Niedergeschlagenheit zurückwerfend. Die andre Schauspielerin kommt)

Direktor (brummig): ... Platz zu nehmen (weist auf einen Stuhl). Womit kann ich ...?

Schauspielerin: Pardon .. ich möchte näher bei Ihnen sitzen .. Nur im Interesse der schnellern Verständigung natürlich .. (setzt sich entsprechend). Hier! (Sie entnimmt ihrem Pompadour ein Bündel Tausendmarkscheine und reicht sie dem Direktor)

Direktor: „Das sieht schon anders aus; man weiß doch wo und wie ..“ (zählt)

Schauspielerin: Also begabt bin ich, das haben Sie ja nun gesehen. Ich bin sogar noch begabter, als Sie glauben. Der Kommerzienrat Geldschmeißer, Butter und Schmalz en gros, ist gern bereit, meine Kapitalsanlage um das Doppelte zu erhöhen, wenn ich auch beschäftigt werde.

Direktor: Ja, Verzeihung, meine Gnädige .... wir sind doch noch nicht ganz d'accord. Sie geben mir da fünfzehntausend Mark. Gewiß, sehr achtbar .. Zeigt Ihr Interesse für die gute Sache .. für die Kunst. Aber soviel gibt mir auch jeder lumpige Dramaturg, wenn ich ihm eine Inszenierung anvertraue. Sehen Sie (schnalzt mit der Zunge), ich hatte da mit ihnen so'n Plänchen. Ich eröffne nämlich mit Faust. Das Gretchen, was? Das wäre so was für Sie, he? Aber freilich ..

Schauspielerin (entzückt): Fürs Gretchen habe ich alles!

Direktor: Oh, das habe ich schon gemerkt. Ich bin doch schließlich Fachmann. Indessen .... (es klingelt am Telephon) Sie entschuldigen ..... Halloh ..... Ja ..... gewiß .... ja .... ja. (Leise) Das ist allerdings fatal. Da ist Fräulein Idealowitsch vom Grillparzertheater. Sie wissen doch .. Fürst von Leiningen .... Die will mir für das Gretchen dreißig Mille zahlen .. Sehen Sie, mein liebes Fräulein, Sie sind gewiß talentvoller als die Idealowitsch. Sie sind einfach ‚das‘ Gretchen. Aber ich bin doch nicht nur Idealist. Ich muß doch auch sehen, wo ich bleibe. (Schreit ins Telephon) Einen Augenblick. (Wieder leise) Was macht man da?

Schauspielerin (wild): Dreißigtausend Mark.

Direktor (ins Telephon): Sind Sie da, Fräulein? Liebes, liebes Fräulein .. es geht nicht. Ich habe ein so unerhört großes, ein so gigantisches Talent .... Es wäre ein Verbrechen .... Was? Wie? (Schwitzend, leise) Jetzt bietet sie fünfunddreißig ...

Schauspielerin: Vierzig .. fünfundvierzig .. fünfzigtausend.

Direktor: Wa .... as? (Schreit ins Telephon) Bedaure ... unmöglich .. Schluß! (Legt den Apparat fort.) Fünfzigtausend! Zum ersten, zum zweiten, zum dritten! ..... Sie spielen das Gretchen.

Schauspielerin (in Ekstase): O du Süßer! (Fällt ihm um den Hals)

Direktor (begeistert): Ja, du wirst ein Gretchen sein .. ideal .. rein .. keusch .. Und heute Abend soupieren wir zusammen.

Rundschau

Die Sprache des Kritikers

Jedem Kunstwerk trete der Kritiker stets von neuem als ‚reiner Tor' gegenüber, dessen erstauntem Blick sich eine Welt offenbart. In dieser Funktion der Aufmerksamkeit — in der Verwunderung, dem Staunen — liegt der innere Antrieb zu seinem Schaffen. Darum ist der Zeitpunkt seiner Arbeit von entscheidender Bedeutung; denn wenn er zu lange mit einem Werke lebt, werden ihm unterschiedliche Besonderheiten zu altgewohnter Selbstverständlichkeit, und er kann die Grenzlinien des Profils nicht mehr scharf und sicher ziehen. Aber die ästhetische Aufgabe der Kritik beruht nicht in der Darlegung, daß etwas gefällt, sondern in der Klarlegung, warum es gefällt. Es gilt nicht, zu klassifizieren, sondern zu charakterisieren. Diese stilistische Forderung an den Kritiker ist ein Reflex seines sozialen Berufes, als Mittler zwischen Werk und Menschheit zu treten. Er zielt darauf ab, im Leser die gleiche Saite des Gefühls anklingen zu lassen, die in ihm selber durch die Dichtung in Schwingung geriet. Aber mit seiner tiefsten Ergriffenheit steht er ohnmächtig an den Grenzen der Sprache. In diesem Bewußtsein der Unzulänglichkeit des Materials liegt die tragische Schmerzlichkeit seines wie jedes Schaffens, das auf das Wort angewiesen ist, und in dem steten Kampfe, die Sprödigkeit des Mittels zu überwinden, ruht der innere Adel seiner Arbeit.

Die instinktive Erkenntnis des Unvermögens, durch die Sprache allein die Erschütterung seiner Innerlichkeit nach außen zu kehren, macht den Menschen in andern unterstützenden Ausdrucksformen erfinderisch. Der Taumel des Tanzes verschwistert gleichgestimmte Seelen in der erlösenden Lust ihres ergriffenen Gemütes. Ueber die Empfindungsarmut zufallsvoller Worte triumphiert die Liebe durch die suggestive Kraft eines Blickes, den astralischen Glanz ihres Lächelns und das halbunbewußte Ineinandergleiten beseelter Hände. Im Spiel des Rhythmus löst der Dichter die kantigen Konturen der Prosa und gibt durch die bewegte Form einen über alles sicher Sagbare hinausführenden Sinn im Auf- und Niedergleiten des Gefühls.

In diesem irrationalen Träger von Empfindungen — im Sinnbild und Ausdruck — liegt der tiefste Gehalt einer Dichtung, der sich durch die blanke Wiedergabe der Idee oder (so möcht' ich lieber sagen) der Sentenz nicht übermitteln läßt. An dieser Ecke setzt das sprachliche Problem der Kritik ein. Ihr Anfangspunkt in dem Erlebnis einer Dichtung und ihr Endzweck in der Ueberspielung dieses Erlebnisses auf andre sind festgelegt. Mit dem Wechsel des erregenden Moments muß sich naturgemäß die Resonanz verändern. Statt der albernen Forderung nach Objektivität, die lebendig wollenden Menschen ewig versagt bleibt, hat man vom Kritiker umspannende Empfänglichkeit zu heischen, denn wer so arm ist, ständig nur eine Melodie empfangen und wiedertönen zu können, bleibt ein verbissener Propagandist sein Lebelang. In der psychischen Wandlungsgabe als axiomatischer Voraussetzung des Schaffens fließen

Kritik und Schauspielkunst aus gleicher Quelle. Wenn Else Lehmann, dieses weiblichste Weib der deutschen Schaubühne (als deren männlichste Frau man Irene Triesch nehmen mag), die wachsame Mütterlichkeit Lena Hessels mit resolutern Gebärden, flotterm Sprechton, burschikoserm Schmiß ausstattet als das ganz in sich selbst zurückgezogene, verhaltene Liebesleben Helene Alvings, die nicht mehr erobern, sondern nur bewahren will, ihr Leben trotz den Perspektiven in die Vergangenheit nur noch im Sohne weiterführt, und wenn sie als Ella Rentheim die alte Sehnsucht verinnerlicht, doch nicht gemindert, im Herzen trägt: so strahlt durch diese drei Formen individualisierender Gestaltung, gebrochen am Prisma eines dreimal anders von Dichters Gnaden beschiedenen Geschickes, immer der eine leuchtende Kernpunkt ihres Wesens, der eitel Liebe und Mütterlichkeit ist und ihren Persönlichkeitswert ausmacht.

Wird diese Formel vom Besondern ins Allgemeine geweitet und zugleich für kritisches Schaffen transponiert, so ergibt sich, daß die Sprache des Kritikers ein anschmiegsamer, veränderlicher Ausdruck einer wandlungsfähigen Persönlichkeit sein muß. Restlose und anschauliche Uebermittlung der künstlerischen Eindrücke ist durch blanke Zergliederung nicht möglich. Aber der Triumph der Kritik liegt nicht in der Botschaft von Ideen, sondern in der Erweckung ähnlich gearteter Gefühle. Darum hat sie etwa die paradoxalen Sensationen Shaws durch logische Pirouetten und stilistische Entrechats wiederzugeben, ihren höchsteigenen Ausdruck in die süße Versonnenheit Schnitzlerscher Adagios zu verspinnen und ihm ein andermal die knappe, gehämmerte Sachlichkeit Schönherrs in gleich geschmiedeten Gebilden kraftvoller Geschlossenheit abzuringen.

Aber diese drei Blinkflächen müssen Fazetten desselben Steines sein. Man muß — mit andern Worten — einen persönlichen Ausdruck haben, ehe man den persönlichen Ausdruck wandeln und letzten Zwecken dienstbar machen kann. Wer aber in Wahrheit eine Innerlichkeit in die Außenwelt zu projizieren hat, formt sich unbewußt das Mittel nach seinen Bedürfnissen, und jede Aeußerung trägt von selbst das Zeichen der innern Eigenart, durch das der Kunstsinnige trotz mancher Gemeinschaft einen vollgültigen Teniers von einem anerkannten Brueghel und einen guten Salten von einem echten Polgar unterscheidet.

Hans Wantoch

Aus der Praxis

Annahmen

Otto Falckenberg: Ein deutsches Weihnachtsspiel. Cöln, Vereinigte Stadttheater.

John Galsworthy: Der Kampf, Soziales Drama. Cöln, Vereinigte Stadttheater.

Walter Harlan: Der lateinische Esel, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Arthur Hoffmann: Der Windhund, Dreiaktiger Schwank. Barmen, Stadttheater.

Sylvane und Carré: Der selige Meredic, Schwank. Berlin, Trianontheater.

G. V. Wald: Vertauschte Seelen, Komödie der Auferstehungen nach Tirso de Molina. Cöln, Vereinigte Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

28. 7. Carl Kliewer: Liebesglück, Dramatisiertes Problem. Bremen, Thaliatheater.

5. 8. Christian Martin: Der Pharisäer, Vieraktiges Drama. Dessau, Kristallpalasttheater.

7. 8. Leo Walther Stein: Die Scheidungsreise, Dreiaktiger Schwank. Magdeburg, Viktoriatheater.

10. 8. Wolf von Metz-Schilbach: G. m. b. H., Dreiaktiger Schwank. Leipzig, Battenbergtheater.

2) von übersetzten Dramen

W. Somerset Maugham: Freund Jack, Eine sehr leichte Komödie in drei Akten. Berlin, Sommerspielzeit der Kammerspiele.

Neue Bücher

Walter Aßmus: Die moderne Volksbühnenbewegung. Leipzig, Quelle & Meyer. 90 S.

Heinrich Falter: Die Technik der Komödien von Eugène Labiche. Würzburger Dissertation. 199 S.

Dramen

Gustav Collijn: Der Turm des Schweigens, Dreiaktiges Schauspiel. Wien, Akademischer Verlag. 68 S.

Reinhold Gollos: Kappel, Fünfaktiges Historisches Schauspiel. Jauer, Oscar Hellmann. 74 S. Mk. 1,50.

Ludwig Heilbronn: Hoogeland, Ein Drama vom Meer in vier Akten. Dresden, Carl Reißner. 122 S. Mk. 1,50.

C. Mare: Napoleon, eine Büste zu vielen. Fünfaktiges dramatisches Lebensbild. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 139 S.

Ilse von Stach: Der heilige Nepomuk, Einaktige Dramatische Dichtung. Berlin, Oesterheld & Co. 53 S.

D. von Stockert-Meynert: Die Blinde, Drama aus dem Volke. Wien, Paul Knepler. 83 S. Mk. 1,50.

F. L. Ulbrich-Herbst: Sommerreife, Schauspiel. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 118 S. Mk. 1,50.

Carl Friedrich Wiegand: Winternacht, Dreiaktiges Drama. Frauenfeld, Huber & Co. 90 S. Mk. 2,—.

Paul Wilhelm: Erlösung, Eine satirisch-romantische Puppenkomödie in einem Aufzug mit einem Prologus und einem Epilogus. München, Georg Müller. 95 S. Mk. 2,—.

Siegbert Wolfram: Die Neue Welt, Ein Vorspiel und drei Akte aus der Geschichte einer ersten Liebe. Hamburg, C. H. A. Kloß. 142 S. Mk. 2,—.

Ernst von Wolzogen: Die Maibraut, Ein Weihespiel in drei Handlungen. Berlin, F. Fontane & Co. 86 S. Mk. 1,—.

Karl Zürcher: Eine Kreuzfahrt, Historisches Schauspiel. Berlin, Hermann Barsdorf. 96 S. Mk. 3,—.

Zeitschriftenschau

Herman Bang: Eleonora Duse. Nord und Süd XXXIII, 8.

Rudolf Blümner: Die Technik des Sprechens und ihr Unterricht. Deutsche Theaterzeitschrift 45/46.

Georg Ellinger: Schiller und die deutsche Nachwelt. Beilage zur Vossischen Zeitung 32.

Arthur Eloesser: Reinhardt in München. Süddeutsche Monatshefte VI, 9.

Hans Franck: Adele Doré. Deutsche Theaterzeitschrift 45/46.

Egon Friedell: Shaw als Erzieher. März III, 16.

Hans Haushofer: Rollenmonopol. Bühnenbote X, 31.

Harry Kahn: Reinhardts ‚Braut von Messina'. Der neue Weg XXXVIII, 32.

Moritz Loeb: Theaterkrach. Plutus VI, 29.

J. Minor: Wilhelmine Mitterwurzer. Oesterreichische Rundschau XX, 4.

Max Osborn: Berlin-Münchener Bühnenexperimente. Nord und Süd XXXIII, 8.

Ernst Schur: Die Bühne als Kunstform. Der neue Weg XXXVIII, 32.

Spannuth-Bodenstedt: Ueber dramatischen Unterricht. Bühnenbote X, 31.

Edgar Steiger: Max Reinhardt im Münchener Künstlertheater. März III, 14.

Felix Stössinger: Winter- und Sommer-Oper. Blaubuch IV, 28.

August Strindberg: Die Kunst des Schauspielers. Der neue Weg XXXVIII, 26—32.

Siegfried Trebitsch: Der Mann in Hauptmanns ‚Griselda'. Der neue Weg XXXVIII, 26.

Bilanzen

Berliner Theater

Die vergangene Saison brachte insgesamt 16 Novitäten und Neueinstudierungen. Von diesen erreichte nächst der Posse ‚Einer von unsere Leut' die höchste Aufführungsziffer Hebbels ‚Herodes und Mariamne' mit 42 Aufführungen, hierauf folgten Grillparzers ‚Traum ein Leben' mit 27, Mosers ‚Veilchenfresser' mit 26, Balzacs ‚Mercadet' mit 19 Aufführungen, ferner Henry Batailles ‚Clown' und Lothar Schmidts ‚Nur ein Tranm' mit je 10 Aufführungen, Gustav Wieds ‚Erotik' und ‚Erinnerungsfest' mit 8, Levetzows ‚Bogen des Philoktet' und Freytags ‚Journalisten' mit je 3 Aufführungen; das Freytagsche Lustspiel wurde für die Eröffnung von der königlichen Hoftheater-Intendanz nur für diese drei Aufführungen freigegeben. Schließlich wurden für die Neue freie Volksbühne neu einstudiert und als Nachmittagsvorstellungen herausgebracht: Lessings ‚Emilia Galotti' und ‚Minna von Barnhelm' und Philipp Langmanns ‚Bartel Turaser'. Am 1. Mai begab sich das Ensemble zu einem Gastspiel nach Wien und Prag und verblieb sechs Wochen auf der Tournee. Während des Gastspiels in Wien fanden im dortigen Karl-Theater die Erstaufführungen von Overwegs neuem Lustspiel ‚Der Befehl des Fürsten' und Karl Rößlers Komödie ‚Das Lebensfest' durch das Ensemble des Berliner Theaters statt; beide Stücke werden in der ersten Hälfte der neuen Saison im Berliner Theater zur Darstellung gelangen.

Engagements

Berlin (Berliner Theater): Rudolf Forster, Paul Günther, May Werna.

Braunschweig (Hoftheater): Alexander Disraeli 1909/12.

Bremen (Modernes Theater): Irma Gutter, Paul Hamburger 1909/10.

Chemnitz (Stadttheater): Hermann Berger.

Lodz (Deutsches Theater): Eduard Merzbach.

Straßburg (Stadttheater): Arthur Beder.

Personalia

Gerhart Hauptmann ist vom König von Griechenland das Offizierskreuz des griechischen Erlöserordens verliehen worden.

Professor Alexander Strakosch hat sich mit Fräulein Leopoldine Konstantin, Mitglied des Deutschen Theaters, vermählt.

Todesfälle

3. 8. Wilhelmine Mitterwurzer in Wien. Geboren am 20. März 1847 zu Freiburg im Breisgau. Mitglied des Burgtheaters.

16. 8. Alexander Rotter in Berlin. Geboren am 27. Februar 1848 in Budapest. Direktor des dresdner Zentraltheaters.

Die Presse

W. Somerset Maugham: Freund Jack, Eine sehr leichte Komödie in drei Akten. Berlin, Sommerspielzeit der Kammerspiele.

Berliner Tageblatt: Eine harmlose, ihres Erfolges sichere Abendunterhaltung.

Börsencourier: Eine sehr leichte und unterhaltsame Komödie. Der Stoff ist dünn — des Autors Geschicklichkeit hat trotzdem aus ihm eine Fülle liebenswürdiger Dinge herausgeholt.

Morgenpost: Ein nicht überall gleich witziger, aber doch recht kurzweiliger Dreiakter, der den Vorzug hat, nicht im ersten und zweiten Akt so viel zu geben, daß für den dritten Akt fast nichts mehr übrig bleibt.

Vossische Zeitung: Es ergeben sich Mißverständnisse und Verwicklungen, die ganz allerliebst sind und mit der plumpen Derbheit der Intrige und mancher Unwahrscheinlichkeit versöhnen.

Nummer 36 erscheint am 2. September.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 36
2. September 1909

Die friedliche Welt in Macbeth / von Alfred Walter-Horst

Das Macbeth-Drama lebt in der Erinnerung des Theaterbesuchers als eine düstere, mörderische Welt dämonischer Mächte: daß durch diese Welt des Grausens fromme Gestalten, stille Boten des Friedens und der Ordnung wandeln, kommt den wenigsten zum Bewußtsein. Das mag an der verstümmelten Form liegen, in welcher das gewaltige Werk zugunsten einer sichern Theaterwirkung auf die Bühne gelangt. Die feierlichen Episoden werden durch den Rotstift in ihrer Wirkung verkürzt; sie werden wohl auch ganz herausgestrichen. Damit werden aber Ruhepunkte fortgenommen. Man läßt dem Drama nur die sogenannten starken Szenen, und ohne Pause wird Grausen auf Grausen gehäuft. Gewiß kann das Schaurige nicht deutlich genug herausgearbeitet werden. Darum sind sicherlich die Hexenszenen, als welche den Grundton geben, von entscheidender Wichtigkeit und erfordern die sorgfältigste Vorbereitung. Aber in einer echten Macbeth-Aufführung soll auch jene friedliche Welt in ihrer heimlich kontrastierenden Schönheit voll zum Ausdruck kommen.

Vor allem muß sie darstellerisch gehoben werden. Voran soll König Duncans milde Hoheit wie ein Heiligenschein auf dem dunklen Grunde leuchten. Er wird schuldlos gemordet: Shakespeare betont das ausdrücklich im Gegensatz zur Historie. Der historische Duncan fällt als ein Opfer seiner eigenen Schwäche durch eine Verschwörung, an deren Spitze Macbeth steht — in der Dichtung ist es der Mörder selbst, der seines Opfers Loblied singt und keinen andern Antrieb zur Mordtat findet als seinen eigenen Ehrgeiz. Auch Macduff nennt den König später einen Heiligen. Das muß von dem Darsteller des Duncan und von allen andern, die Duncan im Munde führen, nachdrücklich betont werden.

Dann darf jener alte Mann nicht fehlen, der sich am Morgen nach der Mordnacht mit Rosse und Macduff vor dem Schlosse unterhält. Er ist uralt — er kann sich siebzig Jahre zurückerinnern — und ich sehe

ihn an der Schloßmauer sitzen und vergeblich nach der zögernden Sonne ausspähen, die seine blutleeren Glieder erwärmen soll. Er schaudert vor Frost und Grauen und murmelt etwas wehleidig und betulich wohlmeinende Worte — ein herrlicher, fast behaglicher Kontrast, wenn ein guter Schauspieler für diese Episode aufzubringen ist.

Ebenso darf in der Szene zwischen Macduff und Malcolm im Park der Arzt nicht fortbleiben, der vorübergeht und ehrfürchtig von dem wundertätigen König von England berichtet, der die Kranken heile, indem er ihnen eine Münze mit seinem Bilde umhänge. Hier wird dem gewalttätigen Usurpator ein segensreicher König von Gottes Gnaden gegenübergestellt. (Gemeint ist Eduard der Fromme, von dem die Chronik solche Wunder meldet.)

Die Welt der Ordnung, des Gesetzes und des Friedens wird ja in ‚Macbeth' vornehmlich durch das ‚huldreiche' England vertreten, als dessen Bote am Schluß der alte Seyton erscheint, mit Heldengröße den eigenen Sohn dem Gesetz zum Opfer bringend.

Um des Kontrastes willen sollten auch Kammerfrau und Arzt bei der Lady hochbetagte stille Leute sein, die nichts mehr für sich selbst verlangen.

In der Umwelt des Dramas gibt es zwei Szenen, bei denen auch der Maler die Möglichkeit hat, die feierliche Stimmung stark zu suggerieren: Das Heim Macduffs mit dem fröhlich plaudernden Kinde in der Abendstille; und das Asyl des geflüchteten Malcolm, der stille Garten oder Park des Königs von England mit einem Durchblick etwa auf fruchtbare Wiesen und gutbestellte Felder.

Jener Unterton der Sehnsucht nach Frieden (Macbeth selbst gibt ihr einmal, in der zweiten Szene des dritten Aktes, erschütternden Ausdruck) möge leise, doch vernehmlich, wie ferner Kirchenglockenklang, durch das Toben der höllischen Mächte dringen: dann erst wird das wundervolle Werk in seiner ganzen plastischen Schönheit erstehen.

Ceterum censeo: Shakespeare ist die Fülle — gebt ihn in der Fülle. Freilich leichter gesagt als getan. Bequemer ist es, zu streichen, als auszufüllen.

Die Liebe auf dem Lande / von J. M. R. Lenz

Ein wohlgenährter Kandidat,
Der nie noch einen Fehltritt tat
Und den verbotnen Liebestrieb
In lauter Predigten verschrieb,
Kehrt einst bei einem Pfarrer ein,
Den Sonntag sein Gehilf zu sein.
Der hatt ein Kind, zwar still und bleich,
Von Kummer krank, doch Engeln gleich.
Es hielt im halberloschnen Blick

Noch Flammen ohne Maß zurück,
All jetzt in Andacht eingehüllt,
Schön wie ein marmorn Heiligenbild.

War nicht umsonst so still und schwach,
Verlassne Liebe trug sie nach.
In ihrer kleinen Kammer hoch
Sie stets an der Erinnrung sog.
An ihrem Brotschrank an der Wand
Er immer, immer vor ihr stand,
Und wenn ein Schlaf sie übernahm,
Im Traum er immer wieder kam.
Für ihn sie noch ihr Härlein stutzt,
Sich, wenn sie ganz allein ist, putzt,
All ihre Schürzen anprobiert
Und ihre schönen Lätzchen schnürt,
Und von dem Spiegel nur allein
Verlangt, er soll ein Schmeichler sein.

Kam aber etwas Fremds ins Haus,
So zog sie gleich das Schnürleib aus,
Tat sich so schlecht und häuslich an,
Es übersah sie jedermann.
Zum Unglück unserm Pfaffen allein
Der Lilie Nachtglanz leuchtet ein,
Obschon sie matt am Stengel hing.
Früh, eh er in die Kirche ging,
Er sehr eräschert zu ihr trat
Und sie — um ein Glas Wasser bat. —
Dann laut er auf der Kanzel schreit,
Man hört ihn auf dem Kirchhof weit,
Und macht solch einen derben Schluß,
Daß alt und jung noch weinen muß;
Und der Gemeinde Sympathie
Ergriff zu allerletzt auch sie —
's ging Jeder wie gegeißelt fort —
Der Kandidat ward Pfarr am Ort.

Obs nun die Dankbarkeit ihm tat,
Eins Tags er in ihr Zimmer trat:
Sehr holde Jungfrau, sagt er ihr,
Ihr schickt euch übel nicht zu mir,
Ihr seid voll Tugend und Verstand,
Ihr habt mein Herz — da nehmt die Hand. —
Sie, sehr erschrocken auf den Tod,
Ward endlich wieder einmal rot:
„Ach, lieber Herr — — mein Vater — ich —
Ihr findet bessere als mich,
Ich bin zu jung — ich bin zu alt —"
Der Vater kroch hinzu und schalt

Und kündigt Stund und Tag und Mann
Ihr mit gefaltnen Händen an.

Wer malet diesen Calchas mir
Und dieses Opfers Blumenzier,
Wies vorm Altar am Hochzeitstag
In seiner Mutter Brautkleid lag,
Wies unter Vaters Segenshand
Mehr litt, als es sich selbst gestand,
Wies dumpf, nur ahnend seine Pflicht,
Entzog den Qualen sein Gesicht
Und, tausend Nattern in der Brust,
Zum Dienste ging verhaßter Lust.

Ach Männer, Männer, seid nicht stolz,
Als wärt nur ihr das grüne Holz,
Der Weiber Güt und Duldsamkeit
Ist grenzenlos wie Ewigkeit. —
Sie fand an ihrem Manne nun,
An seinem Reden, seinem Tun,
An seiner plumpen Narrheit gar
Noch was, das liebenswürdig war.
Sie dreht und rieb so lang dran ab,
Bis sie ihm doch ein Ansehn gab,
Und wenns ihr unerträglich kam,
Nahm sies als Zucht — für ihren Gram.

Ihr einzig Gut auf dieser Welt
Der Engel noch für Sünde hält.
Dem Mann gelind, sich selber scharf,
Sie — Gott — nicht einmal weinen darf.
Sie kommt und bringt ihr Auge klar
Als sein geraubtes Gut ihm dar,
Und wenn er schilt und brummt und knirrt,
Ihr leichter um das Herze wird,
Doch wenn er freundlich herzt und küßt,
Vor Unruh sie des Todes ist.

Denn immer, immer, immer doch
Schwebt ihr das Bild an Wänden noch
Von einem Menschen, welcher kam
Und ihr als Kind das Herze nahm.
Fast ausgelöscht ist sein Gesicht,
Doch seiner Worte Kraft noch nicht.
Und jener Stunden Seligkeit
Ach, jener Träume Wirklichkeit,
Die, angeboren jedermann,
Kein Mensch sich wirklich machen kann.

Aus einer Auswahl der Lenzschen Gedichte, die Erich Oesterheld bei Fritz Eckardt in Leipzig herausgibt.

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Fortsetzung)

11. Klein Eyolf

Schrecken: — das war die erste Empfindung des Alfred Allmers seiner Rita gegenüber. Aber die Frau erschien seinen Blicken berückend schön. Und erstens hatte sie ‚goldene Berge‘. So ward der schwache Alfred in die Ehe gelockt.

Von hier ist nicht weit zur Rattenmamsell. Identitäten drängen sich auf. Früher lockte das Rattenfräulein (die Lust, die Gier, das betörende Verlangen; ‚Wolf‘ ist ihr ominöser Name) ganz allein. Menschen. Betagt, nimmt sie das goldene Moppelchen (Ritas ‚goldene Berge‘) zu Hilfe, von dem Klein Eyolf sagt: „Er hat das schrecklichste Gesicht, das ich je gesehen habe“ — und gleich darauf: „Wunder-, wunderschön ist er doch!“ Die Rattenmamsell befreit ihre Kundschaft vom Pflichtendruck, von Schuld- und Schuldigkeitsgefühlen, von qualvollem Müssen, von Sorge. Das heißt: eigentlich lockt sie nicht die Leute von ihren lastenden Sorgen, sondern diese (und was sonst nagend und quälend Kammern und Stuben, Hirne und Herzen füllt) von den Leuten fort. So entführt sie den kleinen Eyolf, die Mensch gewordene Pflicht und Schuld im Hause Allmers.

Das ist ungefähr eine Silhouette dieser nebulosen Dame. Andre Belichtungen mögen andre Schattenbilder geben. Jedenfalls immer nur Schattenbilder. Was wäre das Geheimnis der alten Mamsell sonst für ein Geheimnis?

Nach der wiener Premiere von ‚Klein Eyolf‘, im März des Jahres 1895 nach Christi, ließ ein wiener Blatt von ein paar einheimischen Gelehrten das Drama auf wissenschaftliche Haltbarkeit prüfen. Unter andern fragte es einen Zoologen, ob das mit den Ratten seine Richtigkeit habe. „Nein,“ sagte der Zoologe, „ganz falsch. Wenn jemand Maultrommel spielt, so lockt er die Ratten nicht nur nicht, sondern er verscheucht sie geradezu. Uebrigens sind Ratten gute Schwimmer. Und wenn man sie nicht gewaltsam untertaucht, denken sie nicht ans Ersaufen . . .“ Der Gelehrte und die Zeitung waren auch sonst gegen Ibsen.

Schuld und Pflicht, die von der Rattenmamsell entführt werden, sind nur scheinbar verschwunden. In Wirklichkeit halten sie die Menschen nach wie vor in Bann, in Angst, starren mit drohend geöffneten Augen herauf aus der Tiefe. „Die Toten, die lassen uns nicht ruhen, Asta . . . nicht bei Tage und nicht bei Nacht.“

Paul Schlenther, seit langem Direktor des Burgtheaters und Herausgeber von ‚Henrik Ibsens sämtlichen Werke in deutscher Sprache‘ bemerkt in seiner Einleitung zu ‚Klein Eyolf‘: „Die Eltern stehen da und haben nicht einmal die tröstlichen Gemütserschütterungen eines anständigen Begräbnisses.“ Die tröstlichen Gemütserschütterungen eines anständigen Begräbnisses . . . Ueber Doktor Schlenther als Theaterdirektor gehen die Meinungen auseinander. Manche sagen, er wäre einer der miserabelsten

Direktoren, die das Burgtheater je besessen. Die andern behaupten, er wäre schlechtweg der miserabelste. Nie wird man sich darüber einigen. Aber über Schlenthers Qualifikation zum Gemeinderat der Stadt Wien, denke ich, kann keinerlei Ansichtsdifferenz bestehen. Er hat so was sympathisch Geradliniges, Gesundes, Unaffektiertes in seiner Behandlung schwieriger Fragen. Und verfügt über eine klare, zu Herzen gehende Diktion . . . „Die tröstlichen Gemütserschütterungen eines anständigen Begräbnisses".

Die Wichtigkeiten, mit denen wir unser Leben ausstatten, damit es einen Schwerpunkt habe, einen innern Halt, Balance: — das Genie mag ihrer entbehren können. Dutzendmenschen wie Allmers und Rita brauchen solche Füllung der Existenz, soll sie nicht sinnlos werden, ein leeres Gehäuse, kein Mensch weiß, wofür. Freilich empfinden die Menschen, was sie Pflicht und Arbeit nennen, als Lebensbeschwer, trachten, Ballast auszuwerfen. Gelingt ihnen das aber, dann spüren sie, wie ihr ganzes Dasein ins Schwanken gerät, wie ihm plötzlich die statischen Elemente mangeln. Die Fesseln der Existenz: das sind deren Sicherheiten. Ihre Unfreiheiten, so erkennen es Rita und Allmers, waren ihres Lebens eigentlichste Stütze. Nun schwankt es unter jedem Windhauch, tastet vergebens nach Halt und Hilfe ins Leere.

Klein Eyolf ist keineswegs eine Lebenslüge im Sinne des Doktor Relling. Er ist eine Lebenswahrheit. Eine hinkende Wahrheit zwar; verkrümmt, wie Dinge, Menschen, Gefühle, Ideen nun einmal geraten, wenn sie lieblos oder mit matter Liebe gehegt werden.

Fast scheint es, als ob in ‚Klein Eyolf' der Dichter ein wenig Buße tun wollte für frühere heftige Attacken gegen den Pflichtbegriff (Frau Alving, Frau Solneß). Er hatte so oft gezeigt, wie ‚Pflicht' den Menschen verelendet und verkrüppelt. Hier zeigt ers anders. Die Pflicht wird zwar nicht gerade zur Gottheit erhöht, aber immerhin als ein machtvoller Götze angesprochen, dem wir dienen müssen, mögen wir auch im Innersten von seinem leeren Götzentum tief überzeugt sein. ‚Klein Eyolf' ist eine griesgrämige Verneinung des Lebens. (Der Hinweis auf die ‚große Stille' steht als verzweifelter Generaltrost an des Stückes Ende.) Die Sinnlichkeit, die farbigste, vollste Art, das Leben zu bejahen, wird ein bischen giftig als Satanswerk denunziert. Was bleibt? Bestenfalls ein asketisch mageres, blasses Blümchen Lebensfreude, einem grauen Humus von Resignation, Schwäche, Selbstgeringschätzung und Reue wehmütig entsprießend.

Es ist ein Werk, dem die melancholischen Genien der Müdigkeit Gevatter standen. Der leiblichen und seelischen Müdigkeit. Ich glaube, was Alfred Allmers in die Berge trieb, war im Grunde: ein Uebermaß physischer Zumutungen in der Ehe. Freilich barg diese Ehe noch mancherlei andern tiefern Zwiespalt, der, wie Leid hereinbricht, sich jäh zur unüberbrückbaren Kluft weitete. Die ewige eifersüchtige Feindseligkeit der Frau gegen alles, was neben der Liebe dem Mann Inhalt des Lebens ausmachen könnte, ist am Werke, heimlich und offen am Werke. Aber hier mit einem

gewissen Recht: weil die wachsamen und reizbaren erotischen Instinkte der Frau wohl merken, daß Herr Allmers nicht durch irgendwelche Lebensaufgabe von der Liebe abgelenkt wird, sondern daß er angestrengt eine Lebensaufgabe sucht, um sich dorthin vor der Liebe zu retten. Und dieser ganz typische, gar nicht seltene Ehekonflikt wird im Fall Allmers wesentlich verstärkt durch des Gatten passive Männlichkeit. Seine zarte, sensitive Natur wirkt mit der Anziehungskraft des Gegensätzlichen auf Frauen von so starker Vitalität wie Rita. Aber mit der Anziehung ist eben sein Können und Vermögen verbraucht. Auch im Geistigen. Er ist in hohem Grade befähigt, den Appetit einer Frau, auch den seelischen Appetit, zu reizen, aber nicht, ihren Hunger zu stillen. Er lockt Rita aus ihrem Kindergottesglauben in seinen faden Atheismus, er befreit sie von einem vagen Gottbegriff, um ihr als Ersatz einen viel vagern Begriff von Lebens-Interessen und -Zwecken zu bieten. Er reizt die Frau zum Glauben an sein Werk, an das Buch über die menschliche Verantwortung, und hat keine Erfüllung dieses Glaubens, den er selbst nicht teilt, zu gewähren. Es ist kein Aufstieg, wenn Allmers die Arbeit an dem toten Buch sein läßt und sich zur Arbeit an der lebendigen Kinderseele rüstet. Nicht weil er das Buch für zu schwach und gering hielt, um ihm Lebensaufgabe zu sein, sondern weil er sich zu schwach und gering für das Buch erfand, windet er nun sein schwankes Selbstbewußtsein um forciert-innige Vatergefühle.

Allmers, das ist: die kluge, feine, hübsche Mediokrität. Bis zu ein paar Negationen bringt es sein Geist, der unablässig, mit Betrübnis-Wollust, der eigenen Impotenz sich bewußt wird. Allmers ist ein Gourmet aller matten spirituellen Freuden, die der Zweifel gibt. Zum Trotz reichen seine Kräfte nicht. Nur zu süß-bitterm Verzichten, zu koketter Selbstbescheidung, zu wehmütigem Getändel mit der eigenen Ohnmacht. Er ist ein aufgeklärter, sanftmütiger, kultivierter Kleinbürger mit einer hyper-blonden Seele und starken Neigungen zum Deklamieren. Zum Deklamieren sogar in stummen Selbstgesprächen. Er findet einigen Trost, ja einiges Glück in seiner Schwäche durch eine schonungslos, freie Eigenkritik dieser Schwäche. Er ist wie eine Frau, die ihre Koketterie eingesteht, um noch mit diesem Eingeständnis zu kokettieren. Er ist ein Literat.

Der aktive Charakter in der Allmersschen Ehe ist Rita. Sie wollte den Mann und eroberte sich ihn. Sie wollte das Kind nicht, und ihren heimlichen Wünschen (die ‚kleinen Diener' des Baumeisters Solneß helfen auch ihr) gehorchen die Ereignisse mit böser Beflissenheit. Als gespenstische Personifikation dieses Willens zur ungehemmten Lust erscheint die Rattenmamsell und beseitigt den kleinen Eyolf. Frau Rita spricht ihr Wesen mit einer unfeigen Energie aus, die sie sympathisch macht. Sie weiß, was sie will. Sie kennt ihre Grenzen. Sie hat auch nachher, während Allmers sich mit larmoyanter Bitterkeit behilft, Kraft zu einem Entschluß. Wenn auch der Verdacht bleibt, daß dieser Entschluß nur Produkt eines Schuld- und Sühnerausches, dem sie sich mit Absicht schrankenlos hinge-

geben, damit er über die Schrecken des Augenblicks hinweghelfe. Immerhin: Die Charaktermelodie dieses Weibes hat einen energischen Klang, auch wo sie in Moll geht.

Ritas Frau-Instinkte sind hellseherisch. In ihrem Unterbewußtsein lebt von allem Anfang an Mißtrauen gegen die Beziehung des Allmers zu seiner Stiefschwester Asta. Ihr Hirn nicht, wohl aber ihre Nerven haben gewissermaßen eine Ahnung, daß die Wurzeln jenes geschwisterlichen Verhältnisses von einem verborgen fließenden erotischen Quell umspült werden. Das schwarze Fragezeichen, das Ibsen in diesem Drama hinter die sinnliche Liebe stellt, zeigt hier (die Beziehung Alfred-Asta) eine seltsam ironische Krümmung. Es ist ein Verhängnis, daß auch die Frauen, die wir recht geschwisterlich zu lieben vermeinten, wenn wir näher zusehen, doch nicht unsre Schwestern sind! Zu einem wahrhaft brüderlichen Verhältnis, scheint es, ist der Mann — nach einigem Beisammenleben — noch am ehesten seiner Frau gegenüber kapabel.

Was ist der Sinn von ‚Klein Eyolf'? Ein stilles Brausen von Traurigkeit füllt das Werk. Aus allen Winkeln der Seele scheint sie aufgescheucht. Böse Gedanken, hoffnungslose Erkenntnisse, Boten unentrinnbarer Trübsal schwirren gespenstisch. Ein sonnenloser Tag neigt sich zu einer bleich gestirnten Nacht. Mit refrainartiger Hartnäckigkeit kehrt ein oder die andre trübe Idee immer wieder, will das letzte Wort behalten. Aber es folgt immer noch ein letzteres. Was geschieht im Grunde? Eine ‚glückliche Ehe' wird demoliert. An der ewigen Disharmonie zwischen der Welt des Mannes und der Welt des Weibes scheitert sie. Keine dieser Welten konnte den Sieg davontragen, keine unterlag. Ein kümmerlicher Kompromiß ist des Streites Ende. Das ‚Gesetz der Wandlung' (nebenbei ein recht billig formuliertes, höchst allgemeines Gesetz) wirkt auch in der Liebe, im Zusammensein von Mann und Weib. Aber es wirkt bei beiden Teilen nicht im gleichen Tempo. Hier schwellen mancher Ehetragödie Wurzel. Der Mann wird früher fertig (man mag das nur auch in allerbrutalstem Sinne nehmen): das ist es.

Weiter: Die dauernde Intensität des sinnlichen Verlangens ist keine Gewähr für eheliches Glück. Sie bringt Unheil. Astas und des Allmers Beziehung war schön und freudeschaffend, weil die Sinnlichkeit geheime Komponente des Verhältnisses blieb. Wie sie offen zutage tritt, erwächst Wirrsal und allerlei Verlangens- und Verzichtensmisere auch diesem Bund. Bei Alfred Allmers freilich müßte es nicht so sein. Er ist der Mann dazu, im bloßen Vorschmack des Schreiben-Wollens (das Buch über die menschliche Verantwortung) seine literarische Befriedigung zu finden, sich im Vorsatz völlig auszugeben. Das Buch braucht nie geschrieben zu werden. Im Gegenteil. Das Aufgeben des großen Entschlusses gewährt einem Mann wie Allmers neues Glück, eine Art Entzückung des Resignierens. So ging er auch einstmals, oben im Gebirge, nach der andern Seite des Bergsees, einen gefährlichen Pfad (der ihn

natürlich doch heil ans Ziel brachte) und „kostete den Frieden und das Wohlbehagen der Todesempfindung". Man möchte hinzusetzen: im sichern Bewußtsein, daß nichts passieren könne. Allmers, der Literat, sage ich, wäre der Mann dazu, in der Eventualität des Genießen-Könnens sein Liebesglück zu finden, den sexuellen Reiz auszukosten, indem er ihn ewig Reiz bleiben ließe.

Ein ‚Miteinandergehen' von Mann und Weib in andern Dingen als in Dingen der Liebe gibt es nicht. Erst wenn sie sich als Liebende verloren haben (wie Rita-Allmers), mag etwas wie ein menschliches Sichfinden zu irgend einer kleinen Gemeinsamkeit des Strebens und Wollens möglich werden.

Der Grundzug des Dramas ‚Klein Eyolf' ist: ohnmächtige Skepsis. Eine kieferschwache Greisenskepsis, die nirgends durchbeißt, nur überall Spuren ihrer Zähne hinterläßt. Auch in den ‚Gespenstern' rollt ein unvernünftiges, erbarmungsloses Schicksal über Lebendes (das nicht versteht, warum es zerbrochen, zermalmt wird). Aber sein Rollen hat eine Art erhabener Musik, Donnerton. Und die Empfindung solchem Schicksal gegenüber verdichtet sich zu gewaltiger Anklage, schwillt auf zu einem großen, zornigen Schmerz. In ‚Klein Eyolf' gibt es nur verbitterte Lamenti. Die tragische Melodie dieses Schauspiels ist sozusagen im Diskant geführt. Sie klingt dünn in all ihrer Unerbittlichkeit. Auch in den ‚Gespenstern' lagern schwere Nebel, brodelt unendliches Grau über der dramatischen Landschaft, ballt sich das Schicksal zu gewitterlichen Wolken, aus denen der Blitz auf unschuldig Schuldige fährt. In ‚Klein Eyolf' aber zerrinnen die schicksalträchtigen Wolken zu einem trostlosen, wie es scheint: niemals enden wollenden, betrüblichen Landregen. Der Regenschirm ragt als tragisches Symbol dieses Dramas. Es ist erstaunlich, welche Rolle das Parapluie als Requisit in ‚Klein Eyolf' spielt. Borgheim hat einen Regenschirm, die Rattenmamsell hat einen Regenschirm, Asta kommt und geht mit dem Regenschirm (nie vergißt der Dichter, es anzumerken) . . . . Das Leben ist ein Wolkenbruch von Elend und Kümmernis, und Resignation der schmerztriefenden Menschheit einzig schutzbietendes Parapluie.

Mehr noch als beim Solneß macht sich bei ‚Klein Eyolf' in der Aufführung des Lessingtheaters der Mangel an Phantasie, an sinngemäßem Unrealismus geltend. Die Konturen des Dramas werden in der Darstellung des Brahm-Ensembles so hart gezogen, daß der Nebel um sie als eine zufällige, lästige Lufttrübung erscheint, und gar nicht als die notwendige, spezielle, das eigentümliche Geschehen und Empfinden in diesem Drama erst bedingende Atmosphäre. Ich sage nicht, daß man Mystik ‚spielen' soll. Aber man soll sie auch nicht gerade verjagen, wo sie sich heimlich und zwanglos den Tatsachen gesellen will.

Oscar Sauer und Irene Triesch tragen das Drama. Nicht zu besondern Triumphen. Frau Trieschs Naturell ist zu ungesund. Bei ihr wird Liebe und Verlangen zu einem pathologischen Phänomen, und die

Abwehr des Alfred Allmers bekommt hierdurch allzu starke Rechtfertigungen. In dem großen Dialog des Ehepaars (im zweiten Akt) zeigt Frau Triesch einen schauspielerischen Takt, den man hoch anerkennen muß. Sie dämpft ihre Wirkungen, um den Partner nicht zu überspielen. Denn hier, in diesem bösartigen, tückischen Wett-Zielen nach den verwundbarsten, schmerzempfindlichsten Stellen des andern, kommt Oscar Sauer nicht recht mit. Seine Noblesse bringt es nur zu einer verschämten, verschüchterten Art des Wehe-Tuns. Ein moderner Franzose schreibt einmal: la charge c'est une fuite en avant. So sieht Herrn Sauers Abrechnung mit der Gattin aus. Mit einer nervösen Angst vor dem Angriff stürzt er sich in den Angriff, und es scheint, daß ihn die bösen Worte, die er sagt, mehr schmerzen als die, welche ihm gesagt werden. Zur tiefsten Wirkung bringt sein stilles, edles Pathos den milden Schluß des Dramas.

Nebenbei bemerkt: jenes Zwiegespräch des zweiten Aktes ist ein Meisterstück Ibsenscher Dialogkunst. Es hat nicht die funkensprühende Wucht, die grimmige Raubtierenergie, mit der bei Strindberg ähnliche Abrechnungen zwischen den Geschlechtern herzbeklemmend vorüberwettern. Aber es ist in seiner kunstvollen (und doch scheinbar so natürlich-kunstlosen) Steigerung, in seinen Abschwellungen, Retardationen, Zurückhaltungen, in dem plötzlichen wilden Aufflackern seines Zorns, wie dann in dessen jähem Abflauen zu streit-unlustiger, stummverzweifelter Müdigkeit, voll des lebendigsten Lebens.

(Fortsetzung folgt)

Reinhardt in München

4. Judith / von Lion Feuchtwanger

Quando he de escrivir una comedia
Encierro los preceptos con seis llaves —

Wenn ich eine Komödie zu schreiben habe, verschließ' ich die Regeln hinter sieben Riegeln. Mit diesem Trutzsprüchlein des Lope de Vega erklärte ums Jahr 1830 der junge Victor Hugo den Autoritätszöpfen seiner Zeit frisch-fröhliche Fehde. Zehn Jahre später stand in Deutschland einer auf, schmiedete Regel an Regel zu drakonischem Gesetz, verpönte alle sich selbst genügende, sich selbst bezweckende Gestaltung, griff mit scharfgezahnter Polemik Kants Aesthetik an, verkündete die Verlebendigung nicht des Menschen, sondern des Problems als letzten Zweck des Dramatikers, erklärte die Kunst als „realisierte Philosophie", das Drama als „ernsteste Provinz mitten im Reich der Philosophie", preßte seine gewaltige Gestaltungskraft in das Prokrustesbett seiner Theorien und schuf Werke, die man lieben und hassen und immer bewundern muß. Dieser Mann war Friedrich Hebbel.

Und so ein Stück realisierter Philosophie ist die ‚Judith'. Warum ärgert uns dieses Drama trotz seinen Herrlichkeiten vom ersten bis zum

letzten Wort? Nicht weil, wie Walter Calé erklärt, Judith eine geistvolle Dame ist, deren Peinlichkeit wir nicht überwinden können, sondern weil der Dichter die Gestaltung seiner Menschen wie etwas Nebensächliches betreibt und uns immer wieder zu verstehen gibt: Seht ihr, ich könnte wohl ein schönes Spiel um seiner selbst willen schaffen, aber ich will nicht. Ich will philosophieren! Neben Platon, Dante und dem Prediger Salomonis hat vielleicht kein Dichter der Welt seinen Beruf und die Grenzen seiner Kunst so titanisch verkannt wie Friedrich Hebbel. Und rührend und erschütternd ist die Beflissenheit, mit der er erklärt, „der Bänkelsängerstab widre ihn an, und er werde daher nicht über seine Stücke und ihre Oekonomie reden", und wie er dann gleichwohl fast zu jedem seiner Werke Vorwort oder Nachwort oder Kommentar schreibt und modifiziert und verwirft und schließlich doch veröffentlicht, um uns und sich selbst zu überzeugen, daß die Kunst potenzierte Philosophie und „ein sittliches Problem die Achse des Dramas" sein müsse.

Wie steht es um die Darstellbarkeit eines solchen Dichters? Hebbel fordert: „Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb." Man sieht, die Darstellbarkeit ist ihm nicht Zweck, sondern nur eine Eigenschaft des Dramas, das dargestellte Drama nicht Entelechie, sondern nur Dynamis. „Das Drama", fordert der Dichter, „soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee veranschaulichen." Der Bühne ist das unmöglich; es liegt außerhalb ihres Rahmens. Sie kann nicht menschliche Probleme, sie kann bestenfalls problematische Menschen geben.

Hebbel selbst hat den schwersten Einwand formuliert, der sich gegen die Darstellbarkeit seiner Werke erheben läßt: „Darstellbar ist nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden." Und in der ‚Judith' heißt es: „Der Gedanke ist der Dieb am Leben." Hebbel, oder doch zum mindesten der jüngere Hebbel, glaubt nun, das Gedankliche schon in Handlung umgemünzt zu haben, wenn er seine Menschen schlechthin und unumwunden — noch dazu sehr häufig in seiner eigenen, die Idee abstrahierenden Sprache — äußern läßt, was sie letzten Endes nur im Unterbewußtsein empfinden können. Solche Aeußerungen bleiben aber Empfindungen, Glossen des Dichters, die nicht darstellbar sind. Hebbels Dialektik — auch die Taten seiner Menschen sind zuweilen dialektisch — ist der schwerste Hemmschuh seiner Bühnenwirkung.

*

Hebbel wollte der ‚Judith' ursprünglich ein Vorwort mitgeben. Darin heißt es: „Ich wollte, in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß, den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sichselbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen, und jene alte Fabel, die ich fast vergessen hatte, und die mir in

der münchner Galerie vor einem Gemälde des Giulio Romano einmal an einem trüben Novembermorgen wieder lebendig wurde, bot sich mir als Anlehnungspunkt dar. Auch reizte mich nebenbei im Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch als eins fühlten, und aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafte Ausschweifung des Monotheismus stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindizierten und alles, was sie ahnten, zu sein glaubten. Diese paar Bemerkungen über das, was ich beabsichtigte, schienen mir als Fingerzeige für die Aufführung nicht überflüssig, deshalb hielt ich sie nicht zurück."

Er hat sie aber zurückgehalten. Erst in seinem Nachlaß fand sich diese Vorrede. Hat er schließlich doch erkannt, daß diese Auslassungen über das Problem dem Regisseur nicht von Nutzen sind? Oder schien ihm diese Formulierung nicht treffend genug? Erst drei Jahre später, als er erkannt hatte, daß man „ihm die ‚Judith' fast auf den Kopf stellte und ihm die Tugend geradezu als Sünde anrechnete" — so hatte ihm der Bayernkönig Ludwig der Erste auf eine lange Auseinandersetzung über das sexuelle Problem erwidert: „Ja ja, Herr Doktor, die Schweinerei muß drin sein!" — nach drei Jahren also gab er dann folgenden Kommentar: „Das Moment, worin das ganze Verdienst der ‚Judith' liegt, ist die Verwirrung der Motive in der Heldin, ohne die sie eine Katze, wenn man will, eine heroische, geworden oder geblieben wäre, und die Ableitung der Tat aus eben dieser Verwirrung, die nur dadurch eine tragische, das heißt: eine in sich, des welthistorischen Zweckes wegen, notwendige, zugleich aber das mit der Vollbringung beauftragte Individuum wegen seiner partiellen Verletzung des sittlichen Gesetzes vernichtende werden konnte." Dies Problem kann die Bühne nicht gestalten. Wie will der Regisseur es anstellen, daß die Tötung des Holofernes uns als welthistorische Notwendigkeit erscheine? Wie will er es zuwege bringen, daß das Sittengesetz, das Judith verletzt, uns mehr werde als das individuelle Sittengesetz der Judith, daß es unser Sittengesetz werde? Er kann das Reich des Nebukadnezar nicht zum Symbol der Welt, den Holofernes nicht zum Symbol aller menschlichen Kraft, das Gewissen der Judith nicht zum Symbol aller menschlichen Ethik emporrecken. Selbst wenn der Dichter es vermocht hätte — aber auch der mußte ja allzuhäufig künstliche Aufgeblasenheit geben, um übermenschliche Fülle vorzutäuschen — die Bühne kann der ‚Judith' nicht die vom Dichter geforderte allgemeine Tragik, sie kann ihr nur individuelle Tragik abringen.

Jenes Hemmnis aber, das Hebbels Bühnenwirkung am meisten gefährdet, stört in der ‚Judith' minder als sonst: die Dialektik. Er selbst hat gefühlt, was seine Diktion gemeinhin so schwer und düster und drohend macht. Unwirsch klagt er einmal: „Wenn die Unschuld des Worts nicht respektiert und von der dialektischen Natur der Sprache, deren ganze Kraft

auf dem Gegensatz beruht, abgesehen wird, so kann man mit jedem eigentümlichen Ausdruck jeden beliebigen Wechselbalg erzeugen, man braucht nur einfach in die Bejahung der eben hervorgehobenen Seite eine stillschweigende Verneinung aller übrigen zu legen." Hierin liegt auch wirklich das Aufreizende der Hebbelschen Diktion, daß jedes einzelne Wort so steinern und feindselig starr für sich dasteht, daß wir notwendig aus so gewaltsamer Betonung der einen Seite die Verneinung aller übrigen schließen müssen. Trotzdem Hebbel sich dagegen verwahrt. Seine Worte stehen und starren wie Granitblöcke und sind so voll eigensüchtigen, selbstherrlichen Trotzes, daß sie zum Widerstand herausfordern, selbst wenn man sie für richtig hält. Diese Diktion aber ist die Diktion der Bibel. Auch sie ist in diesem despotischen, granitenen Stil geschrieben, und es ist kein Zufall, daß die Exegese des Talmuds im wesentlichen auf dem von Hebbel gerügten Auslegungsmodus beruht. Im Munde der biblischen Personen klingt Hebbels Diktion harmonisch, hier wird es glaubhaft, wenn Kritik und Empfindung immer wieder unauflöslich sich ineinander ranken, sich ineinander verfleischen. (Dies ist natürlich cum grano salis zu verstehen. Der Stil der ‚Judith' ist noch lange nicht so ausgeglichen wie der des spätern Hebbel, und die philologische Kritik wird zahlreiche Anklänge an Goethe, Schiller, Shakespeare, Grabbe und den Sturm und Drang mühelos nachweisen können. Eine philologische Betrachtung der ‚Judith' dürfte übrigens, auch auf den Stoff ausgedehnt, nicht unfruchtbar sein. Hat man, zum Beispiel, schon daran gedacht, daß Hebbel in den Apokryphen von der Judith aus nur wenige Seiten vorblättern mußte, um, im Buche Tobias, die Erzählung von der jungfräulichen Hochzeitsnacht zu finden, oder daß ihm die Bücher der Makkabäer für die Szenen in Bethulien eine wichtige Quelle waren?) Aus diesem Grunde, weil im Munde der biblischen Personen Hebbels Diktion harmonisch klingt, kann die Bühne von allen Hebbelwerken, neben ‚Herodes und Mariamne', am leichtesten die ‚Judith' sich gewinnen.

*

„Die Charaktere der ‚Judith'", schreibt Hebbel gelegentlich, „stehen so an der letzten Grenze des Darstellbaren, daß die Aufführung allenthalben mißlingen muß, wo ich nicht auf große Künstler rechnen kann." Reinhardt hatte nicht eben große, aber außerordentlich intelligente und feinnervige Spieler ins Feld zu schicken. Die starken geschlechtlichen Qualitäten, die Tilla Durieux mitbringt, hätten sie leicht verführen können, aus der Judith eine (monumentale) Salome zu machen. Sie wußte sich indes mit kluger Kunst zu mäßigen und sich alle visionären ethisch-heldischen Akzente abzuringen, über die irgend sie gebieten kann. Vier Akte hindurch. Wie dann aber im letzten Akt für die große Szene mit Holofernes die Natur übermächtig zurrückkehrte, wie alle Süchte der Wollust über diesen Leib hinbrausten, ihn niederduckten und wieder emporrissen und die Züge dieses Gesichts zu weißer, starrer Geilheit verzerrten, da war alle Mäßigung

fortgeschwemmt, das durch vier Akte so mühsam betonte heldische Daimonion entpuppte sich als Schminke, und dieser Judith, die nun wirklich nichts weiter war als eine heroische Katze, konnte man vielleicht noch die Tötung des Holofernes glauben, aber sicher nicht mehr die ethische Selbstzernichtung. Paul Wegener sucht die Großheit des Holofernes durch mosaikartige Zusammensetzung lauter treffender Einzelzüge zu fügen. So überlegen sein Holofernes angelegt, so geschickt er gezimmert, so wohlberechnet er gesteigert ist: in der Kunst gibt die Addition vieler kleinen Zahlen keine große. Hebbels Holofernes ist von prachtvoll naiver Großheit, und, was er tut, läßt sich aus einem einzigen Wesenszug ableiten: aus seiner Kühnheit, die, an Tollheit grenzend, blind, unaufhaltsam, nur sich selbst bezweckend, einherwuchtet und mit sich reißt, was sie berührt. Er ist kein asiatischer Wald- und Wiesendespot: Wollust und Blutgier sind nicht Wurzeln, sondern Aeste seines Wesens. Er ist nicht Zweckmensch, er handelt nicht aus Kalkül, nicht seine Tücken, sondern seine Süchte machen ihn gefährlich; der Augenblick ist sein Gott. Wegeners Holofernes aber ist bei aller aparten, erarbeiteten Feinheit der Darstellung im Grunde der übliche orientalische Tyrann, das usuelle Gemisch von Geilheit und Mordgier. Sein Gesicht mit den gern sich schleiernden Augen, der platten, gemeinen Nase und dem bartlosen, fliehenden Kinn ist immer durchlauert von heimlichen Listen, gespannt von giftigen Brünsten. Seine Gesten sind schleichend, jäh und tückisch. Er macht aus Hebbels statuenhaftem Halbgott, der, wie die Gebilde Max Klingers, sich aus dem Block, daraus der Meister ihn geschaffen, noch nicht losgelöst, aus dieser lebendig gewordenen Statue einer fratzenhaften, schwerlinigen Zeit macht Wegener einen tausendnervigen Menschen unsrer Tage, dessen Handlungen sich zumeist aus geschlechtlichen Motiven erklären lassen: er opfert der Farbe die Monumentalität. Meisterhaft weiß er die schwer gebauten Sätze Hebbels zu gliedern, wie auch der Durieux die knorrige Diktion schmiegsam sich fügt.

Prachtvoll ist die Stimmung kriechenden Grauens, bedrückenden, überhitzten Prunkes, fliegenden Gehorsams, die Reinhardts Regie, die Julius Diezens Farbenkünste um den Holofernes breiteten. Die Volksszenen in Bethulien hingegen waren unfertig und entbehrten jeglicher Gliederung. (An vielen Mängeln mochte die enge Bühne die Schuld tragen.) Die einzelnen Episoden hoben sich nicht heraus, die Szene mit dem Greis Samuel und seinem bis zur Parodie berlinisch psalmodierenden Enkel (Wilhelm Bendow) schien mißverstanden, und Hunger und Verzweiflung, Fanatismus und Rettungsjubel blieb in bescheidenen Grenzen.

*

Ich überlese, was ich über Reinhardts ‚Judith‘ geschrieben, und sehe, daß ich von Reinhardt nicht nur verlangte, was Hebbel gab, sondern auch, was er erstrebte. Das ist nun freilich eine Forderung, die man unter allen deutschen Spielleitern nur an Reinhardt stellen darf. Und wenn ichs recht bedenke, seh' ich jetzt, nach Matkowskys Tode, keinen andern

Weg, das Riesenmaß des Holofernes auszufüllen, als den klugen, kritizistischen, den Wegener gewählt. Und solange selbst der jüngsten Elevin Salome, Elektra, Elga noch im Blut stecken, wird es schwer halten, eine Judith zu finden, die über den erotischen Lockungen der Holofernes-Szenen das Ethisch-Heldische nicht vergißt. So ist wohl schließlich der Versuch, das kritizistische Werk mit kritizistischen Mitteln sich zu gewinnen, auch wenn er nicht zur Vollkommenheit führen kann, der einzig mögliche. Und wenn ich Reinhardt am Ziel zurufe: „Wohl kamst du durch — so ging es allenfalls!" so lass' ich mirs gern gefallen, wenn er mir das Goethewort erwidert: „Machs einer nach und breche nicht den Hals!"

Idylle/ von Peter Altenberg

Er und sie sitzen engumschlungen auf einer Gartenbank

Sie: Glaubst du, daß unser Glück jemals enden könne?!

Er: Nie. Ich fühle es, fühle es im tiefsten Innern, daß gute Geister über unserm Glücke wachen!

Das Licht erlischt, ein Schleiervorhang fällt. Eine dunkle Frauengestalt wird sichtbar. Sie ist groß, von plumpem Bau, knochig und trägt ein mausgraues Gewand.

Die Gestalt: Eine glückliche Liebe — hier bleibe ich! Ich bin die Erfüllung! Trete ich in die Welt, so schrumpft alles zusammen, verliert Licht und Farbe, zerbröckelt zu Staub! Die Dinge verlieren ihre Lebenskraft, wenn sie mir anheimfallen. Die Sehnsucht, diese Wurzel, aus der alle Liebe ihre Nahrung schöpft, stirbt dahin. Das Leben wird leer, trübe, und grau in grau entschwinden die Tage, die unter meiner Herrschaft stehen. Ich mache das Blut dick und träge und die Seele plump und unbeweglich. Kaum bin ich da, so steht alles still! Ich bin der erste Spatenstich zum Grab der Liebe. Ihr, Schwestern, vollendet das Werk!

Eine zweite Gestalt wird sichtbar. Sie ist fahl, leblos und mager, mit Fledermausflügeln.

Die zweite Gestalt: Eine glückliche Liebe — hier bleibe ich! Ich bin die Langeweile. Mir hält kein Glück stand, denn ich bin der unentrinnbare Schatten, den die Sonne jedes Glückes wirft. Ich bin der Gifttropfen im Leben, der jede Freude unschmackhaft macht. Nichts ist reich und groß genug, daß ich es nicht zu Fall brächte. Ich schlage meine grauen Flügel um die Welt, und sie gehört mir, mir allein! Gegen jedes Gift gibt es ein Mittel, nur meines wirkt unbezwinglich sicher. Mir gehört das Reich der Wirklichkeiten. Mein untrügliches Giftmittel heißt Gewohnheit. Ich grabe das Grab der Liebe, grabe es dir zu, Schwester!

Eine dritte Gestalt wird sichtbar. Sie ist schlangenhaarig, eumenidenhaft.

Die dritte Gestalt: Eine glückliche Liebe? Hier bleibe ich! Ich bin die Hysterie! Ich bin die Sehnsucht nach unerfüllten, nach unerfüllbaren Idealen an und für sich. Ich lasse nicht zur Ruhe kommen und weise anderseits keine bessern Wege! Ich erweitere die Grenzen jedes Lebens

ins Maßlose, ich verdünne es also, bis es seine gute sichere Kraft ganz verloren hat! Mein Triumph, mein Sieg beginnt bei der bangen Frage der glücklichen Frau: „Ist das aber auch schon alles"!? Ich, ich vollende das Werk, fertig ist das Grab!

Die drei: Fertig das Grab, fertig das Grab, daß du es deckest, Schwester!

Eine vierte Gestalt (erscheint, in Gelb und Grün): Eine glückliche Liebe — — — hier bleibe ich! Ich bin die Eifersucht. Ich werfe ein unscheinbares Steinchen hin, es kommt ins Rollen, wird zur Lawine, die vernichtet! Unter mir und meinem Fluche werden alle Schätze der Seele krachend begraben! Nichts bleibt übrig von den blühenden Gärten! Ich habe einen getreuen heimtückischen Diener. Er heißt: Der Verdacht! (Sie entschwindet)

Eine fünfte Gestalt (erscheint): Eine glückliche Liebe — — — hier bleibe ich! Ich bin der Nadelstich. Ich arbeite mit simplern Mitteln als meine pathetischen Schwestern, die sich auftun! Mir genügt ein Tee, der nicht so licht ist, wie er sein soll, eine angebrannte Milch, eine ungeschickte Frage, eine pikierte Antwort, Treten auf die Schleppe eines Kleides, Migräne, Unausgeschlafensein, Magenverstimmung. Ich arbeite mit geschicktern Mitteln als ihr, Schwestern! Mir verfällt das Glück der Liebe — — — ich bin: Der Nadelstich!

Es wird ganz finster. Der Vorhang hebt sich. Heller Sonnenschein. Die Glücklichen auf der Gartenbank.

Er: Wenn ich an das schöne Zimmer denke, das uns Architekt Rank einrichten wird. Ich bin froh, daß du dich für die Tapete Muster zehn entschieden hast mit den Vogelbeeren — — —.

Sie: Denke dir, jetzt besitze ich sechsunddreißig Taschentücher mit deinem echten eingestickten Namenszuge, eine sinnige Ueberraschung von Tante Mathilde.

Er: Und daß wir das Stubenmädchen Minna haben übernehmen dürfen von deiner Mama, diese ‚Perle des Hauses' —!

Sie: Da bin ich direkt der häßlichen Sorgen überhoben. Aber die Liebe wird sich ewig welche schaffen — — —.

Er: Süße, Liebste!

Sie: Nur mit der Auswahl des Holzes für das Speisezimmer bin ich nicht ganz einverstanden. Ich hätte lieber Plantanenholz gehabt: es hat so unruhige, zarte, vielfältige Maserungen — — —.

Er: Also bitte, ich werde dem Architekten noch heute telephonieren: „Bitte um Plantanenholz, mit unruhigen, vielfältigen Maserungen" — — —.

Sie (lachend): Wie herzig, wie gütig du bist — — —.

Er: Ich war es nicht immer; ich bin es geworden, geworden, verstehst du das, Emilie, verstehst du das?!?

Sie sinkt von der Bank vor ihn auf die Knie, legt ihren Kopf in seinen Schoß, er breitet die Hände segnend — — —.

Vorhang

Lilith / von Paul Wiegler

Bei Wepler an der Place Clichy, unter den duftenden Glyzinen, gab der langmähnige Goudeau seine Erinnerungen zum besten. Ein paar fragwürdige Dichter waren um ihn versammelt. Neugierig traten einige der Rapins an den Tisch, der Mal-Lehrlinge, die sich hier sämtlichen Hochzeitsgesellschaften zu verbrüdern pflegten, und lauschten dem alten, trübsinnigen Journalisten.

„An jenem Abend“, so berichtete Goudeau mit seinem elegischen Bariton, den die Quadrillenmusik und das Klirren der Gläser überschallten, „war ich mit Musset im Théâtre Français, zum ‚Tancred‘. Im halbdunklen Zuschauerraum beobachtete ich ihn von der Seite. Die Augen, die sonst geschlossen waren, leuchteten, sein Mund glich dem Mund eines Verdurstenden. Nie hatte ich ihn so gesehen, seit er krank aus dem gräßlichen Venedig zurückkam. Er hatte nur für die Rachel Interesse. Wir, seine Freunde, hatten das alles verfolgt: den Hymnus, den er ihr und der Garcia dichtete, die Abhandlung über die neue Blüte der Tragödie und über den ‚Bajazet‘. Aber nie schien er wie jetzt unter dem Bann des schwarzen Mädchens zu stehen. In der Pause eilte er in ihre Loge. Er kam erst wieder, als der Vorhang hochgezogen war. Im fünften Akt, bei der Briefszene, quollen ihm die Tränen. Stumm verließ er mit mir das Theater.

Es war eine milde, berauschende Mainacht, wie er sie in göttlichem Ueberschwang besungen hat. La fleur de l'églantier sent ses bourgeons s'éclore, rezitierte ich leise. Doch rasch hielt ich inne, denn Mussets schmerzentstelltes Gesicht fiel mir auf. Plötzlich stürmte er über don Fahrdamm, einer Gruppe entgegen, die etwa hundert Schritte vor uns vorbeizog. Es waren ein Schwarm von Konservatoristinnen und ihre jungen Verehrer, ein Herr, der stolz seinen Spazierstock durch die Luft wirbelte, und neben ihm, klein und schmal wie ein Knabe, eine Frau in rotem Shawl. Sie drehte sich um. ‚Musset!‘ rief sie. Das war die Rachel, das war ihr schicksalsvoller Blick, der wie die Nächte Arabiens betörte, das war ihr rauhes Organ. ‚Ich nehme euch zum Souper mit‘, entschied sie lachend. Auf dem Weg nach der Passage Véro-Dorat redete sie beständig. Musset erwiderte kaum ein Wort, der Herr mit dem Spazierstock — es war Bonnaire — pfiff traurig und wütend vor sich hin. Rachel verhöhnte ihn, als er sich im Hausflur mit einem dumpfen: ‚Adieu, Fanfan!‘ empfahl.

Wir stiegen drei Treppen empor. Im engen Speisezimmer bewillkommnete uns die Familie Felix, Rachels Mutter, die würdige Matrone, und ihre Geschwister, Sarah, der bleiche Raphael, Sophie und die neunjährige Lia. Sofort verlor Rachel ihre Heiterkeit. ‚Lauf ins Theater‘, fuhr sie, sich besinnend, die unfreundliche Dienstmagd an, ‚und hole meine Ringe und Armbänder. Sie liegen in der Schublade.‘ Und sie ver-

schwand, sich umzukleiden. Drei Minuten später hörten wir sie in der Küche hantieren. Dann zeigte sie sich uns in Schlafrock, Nachtmütze und indischem Halstuch, einen Teller mit Beefsteaks schwingend, die sie selbst gebraten hatte. Eine Schüssel mit Bouillon und eine mit Spinat wurden aufgesetzt. Das Geschirr hatte die Dienstmagd mitgenommen. Rachel besorgte sich aus dem Buffet einen Holzlöffel und fing ohne uns zu essen an. Erst als die Mutter sich einmengte, verschaffte sie uns Zinnteller, von denen Sarah zu essen sich weigerte, zankte und erzählte von den Jahren ihrer Armut. Musset fragte sie aus. Und ihr ganzes Martyrium wurde sichtbar: die Not in den Mietshöfen und den Kaffeehäusern von Paris, wo sie mit Sarah Lieder sang, und denen ein von ihrem Blick verzauberter Gast sie entführte, ihre Lehrzeit bei Samson, ihr Darben für andre. Die Konservatoristinnen und ihre Begleiter verabschiedeten sich. Die Magd brachte den vergessenen Schmuck. Mit ihren weißen, dünnen Händen strich Rachel ihn ein.

Durchs offene Fenster drang der Lärm der unruhigen Stadt. ‚Gib mir die Flasche mit dem Kirsch!‘ sagte Rachel. ‚Wir wollen Punsch kochen!‘ Musset bat um Absinth, den er zu verabscheuen erklärte. Rachel schlürfte ihn aus einem Wasserglas. Dann zündete sie ihren Punsch an. Blau sprang die Glut. ‚Die Lichter weg!‘ befahl Rachel und jubelte, als die Kerzen unter dem Tisch versteckt wurden und magische Dämmerung den Raum erfüllte. Mama Felix war von grünlichem Schein übergossen. Argwöhnisch, finster wie ein Bild auf einem Sarkophag saß sie in ihrer Ecke. Rachel trank, verteidigte ihre Kollegin Rabut, ergriff Mussets Stockdegen und bohrte sich mit der Dolchspitze in den Zähnen herum.

Gleichsam abwesend hub der Dichter an: ‚Wie schön haben Sie heute den Brief gelesen!‘ ‚Ich möchte die Phädra spielen!‘ brach sie mit Sehnsucht in der Stimme los. ‚Es heißt immer‘, sagte sie nun in ihrer gewöhnlichen Stimmlage, ‚ich sei zu jung und zu mager. Das ist doch Unsinn. Muß denn Phädra so dick sein wie die Paradol? Aber sie gönnen mir die Phädra nicht, die Hunde!‘ Zwei Monate vorher hatten ihre Neider sie ausgepfiffen. Der Zorn färbte ihre Wangen.

‚Elisa, Du bist seit sechs Uhr auf den Beinen!‘ mahnte die Mutter. ‚Du solltest zu Bett gehn!‘ ‚Ach, laß mich!‘ wehrte Rachel. ‚Soll ich das Buch herbringen?‘ fragte sie Musset voll Eifers. Die Geschwister waren schon in der Kammer. Die Matrone kämpfte im Sessel gegen den Schlaf. Feierlich nahte Rachel mit ihrem Racine, den sie wie eine Monstranz trug. Bei der flackernden Kerze begann sie zu lesen. Ihre Physiognomie verwandelte sich. Ihre Stirn glänzte, ihre Augen waren wie Diamant. Bis die Szene der Liebeserklärung an der Reihe war. Da bebte sie im Fieber, sie duckte sich wie eine Katze, und ein Schrei entrang sich ihren knirschenden Zähnen — —

Didibamba! polterte draußen der Vater, der von der Oper zurückkehrte, wo die Nathan die Jüdin gesungen hatte. Er setzte sich zu uns.

Die Mutter erwachte. Wie ein böser Gnom schalt Herr Felix seine Tochter aus. Ergrimmt klappte sie ihren Racine zu. Sie weinte. Musset ignorierte den Trödler, verbeugte sich vor Rachel und ging lautlos mit mir zur Tür. ‚Lassen Sie mich, bitte, jetzt allein!‘ sagte er unten. Ich habe ihn dann vier Monate nicht mehr getroffen. Zu Rachel bin ich nicht mehr eingeladen worden, weiß auch nicht, wie der Roman der beiden zu Ende ging. Nur, daß er ihr vergebens die Rolle der Fredegonde anbot und, als er diese Hoffnung begraben mußte, in ein paar rührenden Strophen Verzicht geleistet hat.

Rachel hat die Phädra gespielt. Es kam die Stunde, wo der unsterbliche Ruhm ihren Scheitel krönte. Sie reiste, sie unterjochte sich Könige und Völker. In Wolken von Musseline und Gaze, in hohen Spitzenkragen, die ein Juwel zusammenhielt, schwebte sie diaphan aus ihrem Hotel in der Rue Trudon. Die Schwindsucht verzehrte sie. Ich habe Briefe gelesen, die sie in Rouen an einen ihrer Liebhaber schrieb, und die die Klage einer Zerbrochenen sind. Sie wartete demütig zwei Stunden lang auf dem Balkon, dem Regen zum Trotz. Sie flehte um eine Antwort wie die portugiesische Nonne. Im Kostüm einer Smyrniotin lag sie in Paris, weiß wie eine Somnambule, frierend, verwundet. Dann wieder konnte man glauben, sie rase, sie sei der habsüchtigen Gemeinheit ganz verfallen. Sie betäubte ihre Todesahnung in der bezahlten Débauche. Sie quälte den seelenlosen Morny, sie erschöpfte sich in dem Ehrgeiz, ihren Bewunderern schmutzige Worte ins Gesicht zu schleudern. Indessen keiner wagte es, die Kette zu brechen. Einmal begegnete ihr Arzt vor ihrem Boudoir dem Grafen Hector, der endlich sich seiner Schande bewußt geworden war. ‚Sie ist eine Dirne!‘ brüllte er. ‚Sie ist ein Skelett, sie —‘. Dann raunte er dem Arzt zu: ‚Ich komme heute Abend wieder!‘

Noch eins: Théophile Gautier hat es uns in Neuilly erzählt, in seinem mit dem Wirrwarr einer Kunstauktion vollgestopften Häuschen, und sein Dogenantlitz blieb dabei unerschütterlich ernst. Er fand Rachel im Foyer. Sie kauerte auf einer Bank und starrte tragisch zur Decke. Er begrüßte sie und reichte ihr die Hand, die sie wie im Traum an ihren Busen preßte. Schweigend riß sie das klassische Peplum auf und ließ Théo ihre Haut befühlen. Wie ein Engel des Verderbens blickte sie ihn an und fragte ihn furchtsam: ‚Es ist nichts da, nicht wahr?‘ ‚Nicht viel‘, erwiderte Théo beklommen. Da murmelte Rachel verzweifelt: ‚Nur die Ammen haben bei den Männern Glück‘. Und tiefer Gram stand in ihren nachtschwarzen Augen. . . .“

Dieser Versuch schließt sich an Mussets Nachlaß und die Memoiren von Judith Gautier an.

Kasperletheater

Besetzungskonferenz / von Gaudeamus

Direktor: Also, lieber Freund, nun kommen Sie mal her, nun wollen wirs uns ganz gemütlich machen. Was, die erste Arbeit in der neuen Spielzeit, das soll schmecken? Na, nu stecken Sie sich hier 'ne Friedenspfeife an. (Sie setzen sich)

Regisseur: Verzeihung — Friedenspfeife — ich weiß denn doch nicht. Bevor Exzellenz Hülsen nicht sein Amt als Präsident des Deutschen Bühnenvereins niedergelegt hat, dürften zwischen den Direktoren und ihren Angestellten, den armen Schauspielern, Friedenspfeifen kaum geraucht werden.

Direktor: Schön, auch gut. Nehmen Sie 'ne Kriegszigarre. Vielleicht ist sie auch danach. Na, und dann gleich in medias res, ja? Also ich möchte zunächst Schnitzlers ‚Freiwild' studieren. Ist seiner Zeit viel zu wenig gewürdigt worden. Doch eigentlich 'n effektvolles Stück, was? Satire — Duellfrage — alles Mögliche — Futter fürs Publikum.

Regisseur (singt vor sich hin): Sah ein Knab' ein Röslein stehn . . . .

Direktor: Na, was ist denn los? Haben Sie was dagegen? Paßt Ihnen das nicht? Sie sollen ja das Stück inszenieren.

Regisseur (aufstehend): Dann bitte ich um meine Entlassung. Herr Direktor, es ist Ihre Sache, wenn Sie die Saison nicht besser zu eröffnen wissen, als mit einem Stück, in dem unser Stand mit Kot beworfen wird. Bitte, tun Sie, was Sie nicht lassen können. Das Rechtsschutzbureau wird schon seine Schlüsse ziehen. Aber ich arbeite nicht mit am Ruin meines Berufsrenommees. Ich nicht. Ich habe die Ehre. (Will ab)

Direktor (ihn am Rockschoß festhaltend): Herr!! In ‚Freiwild' werden doch aber gerade wir Theaterdirektoren als die größten Gauner hingestellt!

Regisseur: Das trifft auch zu. Dagegen hätte das Rechtsschutzbureau nichts einzuwenden. Aber daneben . . .

Direktor: Also schön. Sie sollen recht haben. Fangen wir mit 'nem Klassiker an. Das ist was für die Presse. Geben wir ‚Kabale und Liebe'. Oder kommt da vielleicht auch 'n gemeiner Schauspieler vor?

Regisseur: Ein gemeiner Schauspieler kommt nirgends vor!

Direktor: Um so besser. (Nimmt das Buch) Na denn vorwärts. Präsident von Walter? (Sieht den Oberregisseur an) Natürlich Müller. Nicht?

Regisseur: Aber, Herr Direktor, den haben Sie ja beurlaubt. Der ist ja als Funktionär des Rechtsschutzbureaus auf der Rundreise zur Milderung der Notlage der Schauspieler.

Direktor: Mildert der immer noch die Notlage?

Regisseur (zwischen den Zähnen): Frivoler Ton! Vitalste Interessen! Sklavenhalter!

Direktor: Nu sei'n Sie man gut! Na, dann soll also Meyer spielen.

Regisseur: Das wird wohl auch nicht gehen, Herr Direktor.

Direktor: Nanu, Meyer ist doch Väterspieler?

Regisseur: Ja, das schon. Aber er hat doch noch eine Nebenbeschäftigung. Er — er kontrolliert doch die Berichte, die Müller von seiner Rundreise zur Milderung der Notlage der Schauspieler schreibt. Herr Direktor, der Mann sitzt täglich bis zehn Uhr abends, um aus diesen Berichten die haarsträubende Niedertracht der Theaterdirektoren festzustellen. Herr Direktor, ich meine, auch die Standespolitik hat ihre Rechte an uns . . . . . .

Direktor (schreit): Ferdinand, sein Sohn . . Pardon, aber ich bin wirklich schon ein bischen nervös. (Leiser) Ferdinand, sein Sohn — das könnte doch der Schütz machen . . wie?

Regisseur: Gewiß. Nur müssen wir dann die Sache so einrichten, daß wir die Neueinstudierung nicht am zwölften und nicht am fünfzehnten herausbringen. Am zwölften hat Schütz in Frankfurt Sitzung der Recherchenkommission. Es sind da wieder so kleine Teufeleien herausgekommen — Gott, wie das eben bei den Herren Direktoren so gang und gäbe ist. Und am fünfzehnten spricht er im Bühnenklub von Elberfeld über das Thema: Ist Theaterdirektor eine Verbalinjurie oder nicht?

Direktor (brüllt): Daran werde ich diesen Menschen hindern!

Regisseur: Oh bitte, hindern Sie nur. Wir wissen es ja längst, daß Ihnen und Ihren Kameraden die freie Meinungsäußerung ein Dorn im Auge ist. Na, lassen wir das. Sagen Sie mir lieber, damit wir vorwärts kommen, wem Sie die Damenrollen anvertrauen wollen.

Direktor: Die Louise muß natürlich die Felseck haben. Sie hat ein Recht darauf.

Regisseur: Oh, Fräulein Felseck hat aber noch ein viel heiligeres Recht, ein Recht, das Sie (schüttelt wütend den rechten Zeigefinger) ihr nicht nehmen werden.

Direktor: I Gott bewahre! Ich nehme nichts. Mir ist schon alles egal . . Welches Recht meinen Sie denn übrigens?

Regisseur: Das Recht auf Mutterschaft . . .

Direktor: Na, muß sie das denn ausgerechnet jetzt betätigen? Verlangt das auch das Rechtsschutzbureau? Jetzt, wo sie mir die Luise spielen soll?

Regisseur (in Pose): Herr Direktor, das hat ein Mächtigerer so gefügt. Der Zufall oder nennen wirs die Liebe. Da dürfen wir uns nicht hineinmischen. Ueberhaupt, wehe dem Theaterdirektor, der sich in solche Dinge hineinmischt! Das Rechtsschutzbureau . .

Direktor (entsetzt): Um Gottes willen! Soll Fräulein Felseck Mutter werden, so oft sie will! Und nun erzählen Sie mir, bitte, noch, was Fräulein Stein zu tun hat. Die hatte ich nämlich für die Milford im Auge. Ist sie auch Funktionärin, Rechercheuse, Mutter oder was sonst?

Regisseur: Fräulein Stein ist frei . . oh, wir sind ja gar nicht so . . Dagegen muß ich Sie freilich bitten, mich von der Inszenierung und von der Rolle des Wurm zu entbinden.

Direktor: Sie auch? In drei Teufels Namen, wieso denn Sie?

Regisseur (immer lächelnd): Ja, ich habe da nämlich das Material gegen einen Theaterdirektor zusammenzubringen. Dolle Sache. Na, aber ich bin beinahe fertig. Morgen gehen die Akten ans Polizeipräsidium.

Direktor (neugierig): Wer ist es denn?

Regisseur: Sie, Herr Direktor. Sie müssens aber nicht übel nehmen . . .

Rundschau

Spieldramen

Nun, zu Beginn der neuen Spielzeit, wiederhole ich noch einmal meine Aufforderung an die deutschen Dramaturgen, sich hier unter dieser Rubrik zusammenzufinden: zu größerer Arbeitsausnutzung und Arbeitsersparnis durch Arbeitsteilung. Es ist nachgerade Zeit, daß auch der geistige Arbeiter auf allen Gebieten, die rationellem Betrieb eben zugänglich sind, ökonomisch wirtschaften lernt, und daß nicht, wie es im Bereich des deutschen Lektoren-Wesens heute der Fall ist, alle Arbeit zehn- bis zwanzigmal getan wird. Wenn jeder Lektor einer deutschen Bühne hier alljährlich die fünf bis sechs Stücke anzeigen wollte, die ihm beim Lesen als an sich wohl spielbar und spielenswert, wenn auch für seine spezielle Bühne irgendwie ungeeignet erschienen, so wird er seinen Kollegen einen großen Dienst erweisen und sich selbst das angenehme Gefühl verschaffen, daß seine triste Lesequal nicht ganz umsonst gewesen ist. In diesem Sinne bringe ich heute wiederum zwei Stücke zur Anzeige.

3

Nächst jenen Reportern des Philistertums, die (wenn keiner vorsagt) Ibsen von Sudermann nicht unterscheiden können und im tiefsten Herzen den Kadelburg lieber als alle beide haben — nächst diesen sind für das deutsche Theater am schädlichsten wohl die Absoluten, die sich weigern, einen Unterschied zwischen Gutzkow und der Birch-Pfeiffer (oder Karl Roeßler und Blumenthal) zu machen und die alles unterhalb Kleists (oder Wedekinds) als eine undifferenzierbare ‚reaktionäre Masse' ablehnen. Solch hochmütige Ideologie ist dem realen Leben genau so feind in der Kunst wie in der Politik. Für die kulturelle Hebung unsers gegenwärtig existierenden Theaters gibt es gar keine wichtigern Personen als jene bessern Köpfe, geschmackvollern Menschen und kunstnahen Schriftsteller, die allein die Möglichkeit haben, Philippi, Blumenthal und Schönthan beim breiten, zahlenden Publikum zu ersetzen. Gewiß ist und bleibt die Pflege der großen, der absolut wertvollen Kunst das Erste und Wichtigste. Von ihr werden aber selbst in einer Millionenstadt kaum ein oder zwei Bühnen ganz leben können: zehn bis zwanzig müssen geringern Ansprüchen dienen. (Und entsprechend neun Zehntel im Repertoire der einen Bühne eines kleinern Ortes.) Für die Hebung des Gesamtniveaus, die Erziehung jener kompakten Masse, die ja doch schließlich und letzten Endes auf den Weg zu Kleist und Ibsen geführt werden soll, ist es aber eine Hauptfrage, ob ihr Unterhaltungsbedürfnis mit Gutzkow oder Birch-Pfeiffer, mit Rößlers echt lustig lebendigem ‚Lebensfest' oder Blumenthals geziert verlogenem ‚Glashaus' befriedigt wird. Jene reinlichen und rüstigen Geister, die, ohne eben revolutionär schöpferisch zu sein, doch ein gut Teil neuen Lebens in sich aufgenommen haben und das mit Freiheit, Geschick und Geschmack zu reproduzieren wissen, die nicht so kühnen Flugs sind, um dem Durchschnittspublikum das Folgen unmöglich zu machen, und doch fort-

schreitend genug, um ihre Anhänger vorm Stagnieren zu bewahren, die sind es, deren Sieg über Sudermann und Kadelburg alle Guten als einen Triumph der Bildung erflehen sollten, und deren echte 'Spieldramen' man mit allen Kräften protegieren sollte. Zwei Männer dieser Art, obendrein Komödienschreiber, durchaus erquickliche Lacher, stelle ich heute hier vor.

Des einen Lachen ist freilich ein wenig bitter. Er heißt A. Latzko, stammt aus Budapest und hat unlängst eine Komödie 'Apostel' geschrieben. Es ist die Geschichte eines genialen Malers, der in ländlicher Einsamkeit arm und unbekannt dahinlebt; seine Frau ernährt ihn durch eine Hühnerzucht. Dieser Johannes Franz malt seine Bilder für sich, schenkt die meisten den Bauern, schickt selten mal eins zur Stadt; aber keiner schaut sie an. Da kommt er plötzlich durch irgend einen dummen Zufall in Mode, wird berühmt. Er bekommt die goldene Medaille, und nun stürmen ihm Kunsthändler, Kritiker, Reporter, Mäcene das Haus. Man entreißt ihn seinem Landaufenthalt: er ist ein Wertstück geworden, das man der Gesellschaft zeigen muß. Er wird photographiert und interviewt, mit Orden und Ehren behängt. Er wird von der 'Partei' als Arme-Leute-Maler in Anspruch genommen; wird geschmäht und gepriesen um Tendenzen, von denen seine Seele nichts weiß. Und während dies Treiben den stillen, lärmentwöhnten alten Mann zugrunde richtet, wächst und gedeiht Vorteil und Eitelkeit der Apostel, die immer 'Meister' sagen und immer 'Ich' meinen. Die Psychologie dieser Apostel ist nun die Hauptfeinheit des Stücks, die verschiedenen Grade, in denen sie Eigennutz und Bewunderung zum Selbstbetrug mischen: vom kapitalistischen Kunstunternehmer, dem der neue Mann Millionen bringt, bis zum Reporter, der zwanzig Pfennige für jede Zeile über ihn erhält. Vom Reichstagsabgeordneten, der ihn zur Propaganda auch für 'städtisches Elend' haben möchte, bis zum Kunsthistoriker, der mit ihm als Entdecker in die Unsterblichkeit will. Eine Fülle feiner, an Ibsen und Shaw geschulter psychologischer Satire ist so um eine karge Handlung geordnet.

Am reichsten scheint der erste Akt, der sogar ein paar lyrisch-zarte Töne für das Leben des Einsiedlers bringt und dann in drastischen Farben die Ankunft der 'Entdecker' im Automobil gibt. Der Aktschluß scheint mir fabelhaft gut, sinnbildlich und wirksam: — Der Pfarrer, der im Generalanzeiger gelesen hat, sein bedenklicher Dorfgenosse sei ein Revolutionär, veranlaßt alle Bauern der Gegend, ihm die Bilder zurückzustellen. Schlicht ländlich fliegen die Kunstwerke über den Gartenzaun. „Die Millionen regnen ins Haus!" frohlockt der Kunsthändler. Die gute alte Frau des Malers aber sitzt und weint über den Trümmern ihrer ländlichen Reputation: „Mein Gott, diese Schande!"

Der zweite Akt, der den Meister als Opferlamm einer sogenannten 'Gesellschaft' vorführt, ist schwach und lebt nur von hübschen Details. Aber im dritten stirbt Meister Franz, und hier ist Latzko von einer Schärfe und Bitternis, die zuweilen wahrhaft groß wirkt. Das Publikum wird es vielleicht chokieren, zu sehen, wie hier der sterbende Meister bis zuletzt das ausgenutzte Objekt für die 'Pietät' seiner Apostel bleibt — aber es wird sich an diesen grimmigen Humor heuer (nach Shaws Sterbeszene im 'Arzt am Scheideweg') gewöhnen können und wird aus diesem ernst-

ehrlichen Stück ein gut Teil gereinigten Lebensgefühls mitnehmen.

*

Von der höchst relativen Würde des Todes handelt auch eine ältere Komödie von Lothar Schmidt: ,Die Hinterbliebenen', die merkwürdigerweise noch ungespielt ist. Der erste Akt gibt eine ganz brillante Milieustudie; die Mischung von Tragik und unfreiwilliger Groteskkomik, die eine Beerdigungsstimmung in einem deutschen Bürgerhause erzeugt, ist vorzüglich eingefangen. Die Handlung spinnt sich aus dem alsbald aufkeimenden Wunsch der Witwe nach einer neuen Ehe. Hierfür erntet sie so lange grimmige Entrüstung von ihrer jung vermählten Tochter — bis diese durch den Tod des Gatten und eine neue Liebe in die gleiche Situation geführt wird. Das Leben behält gegen die tragische Pose der Ewig-Einzigen-Liebe sein Recht. Die Szenenfügung der spätern Akte ist ein bischen konventionell, das ganze Problem nicht eben aus letzten (dann doch wieder tragischen!) Tiefen emporgewühlt. Aber gegen die sentimentale Phraseologie seiner durchaus typischen Philisterleutchen behält die reinliche Intelligenz, die lebendige Herzlichkeit, der artistische Geschmack dieses Autors allemal recht. Es ist eine gute anständige Luft in diesem wirksamen Theaterstück, eine Luft, die für alle, so aus Blumenthal-Philippischen Sümpfen hierher aufsteigen, Balsam sein muß.

Julius Bab

Gemma Bellincioni

Die Primadonna Gemma Bellincioni, die der Guraschen Sommer-Oper letzte Züge freundlich erhellte, ist ein Unikum. Diese überschlanke Dame mit den ausdrucksreichen Händen und Armen, mit dem scharfen Profil und den klugen Augen, mit den harten Backenknochen, über die sich straff die Haut spannt, spielt viel mehr als sie singt. Dumas ist ihr heiliger als Verdi. Wenn sie, als Traviata, in ihren Salons herumrauscht, oder wenn sie sich todesmatt in ihren Sessel zum Sterben hinsetzt, trägt sie über die Rampe den mondänen Duft pariserischer Wohllebigkeit, den Eindruck eleganter, müder Lässigkeit, mit der man nicht recht glaubhaft Koloratur-Arien singen kann. Aber die Bellincioni versteht es, aus ihrem Mangel an Stimme eine Tugend zu machen: sie nimmt die größte rhythmische Freiheit für sich in Anspruch, indem sie sich von den Fesseln des Taktstriches befreit — und reißt uns alle hin. Denn wohl war im Anfang der Rhythmus, aber gerade die mannigfaltigen, fast unmerklichen Temporückungen und Verschiebungen verteilen erst Licht und Schatten, bringen das undefinierbare Fluidum der genialen Leistung hervor. Das tempo rubato, auf dessen unvorhergesehenen Kreuz- und Quersprüngen ein schwerfälliges Orchester ihr nicht zu folgen vermochte, ist das Charakteristikum der Bellincioni. Da kann sie die ganze Skala von leidenschaftlicher Erregung und heißer Sehnsucht, bis zu schmerzlich-matter Entsagung, mit hundert Abstufungen der Stimme wiedergeben, durch die alle der zitternde Unterton des Leidens schimmert. Da kann sie, wenn sie den Brief Germonts liest und in den Sprechton übergeht, plötzlich einen tiefen Alt erklingen lassen, der schauerlich und ergreifend den Hauch des Todes mit sich führt. Die Traviata der Bellincioni ist alles eher als ungewöhnlich, wenn sie Arien singt; sie ist schön und bedeutend, wenn sie deklamiert.

Fritz Jacobsohn

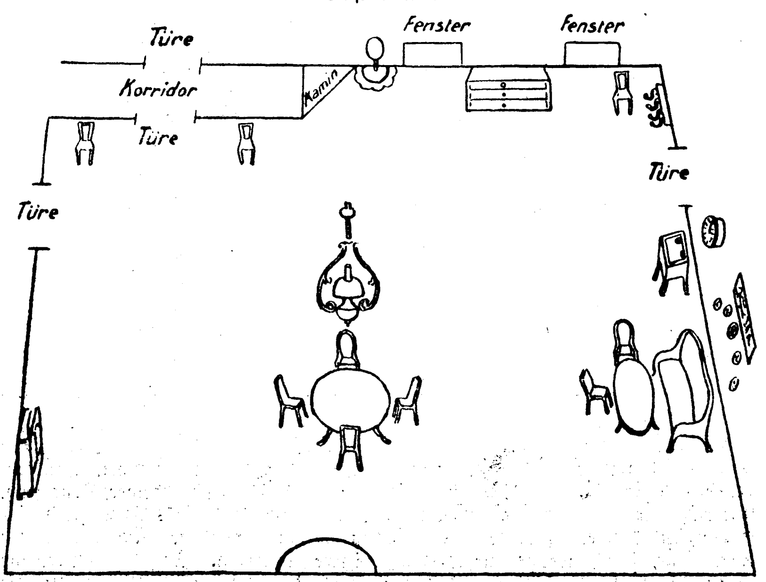
Aus der Praxis

Regiepläne

Ketten

Drama in vier Akten von Hermann Reichenbach
Regieplan nach der Aufführung des Deutschen Theaters zu Berlin
(Sommerspielzeit)
In Szene gesetzt von Berthold Held

Erster Akt

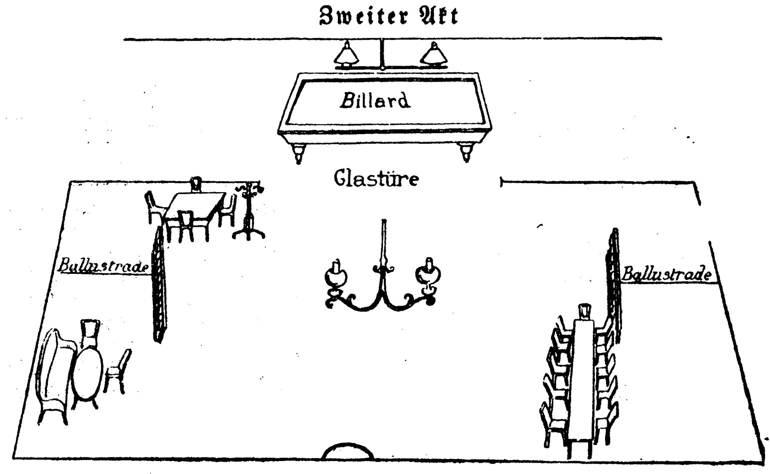


Gemütliches Zimmer mit altmodischen Möbeln. Altes schwarzes Roßhaarsofa, gleiche Stühle stehen um einen runden Tisch in der Mitte der Bühne. Darüber eine Hängelampe, die brennt. Auf der rechten Seite vor dem Sofa ovaler Tisch mit zwei Stühlen, auf dem Tische zwei silberne mehrarmige brennende Armleuchter. An der linken Wand Bücherschrank; an der rechten Wand Stehpult, darüber eine große Wanduhr. An der Wand über dem Sofa ein großes Bild, Szene aus dem Alten Testament darstellend, darunter mehrere Familienphotographien. Im Hintergrunde zwischen den beiden Fenstern Kommode mit Stutzuhr und einigen Nippes. Links hinten neben der Eingangstüre Kamin, daneben an der Wand kupfernes Waschbecken mit Handtuch. An den Fenstern weiße Gardinen, außen Fensterläden. Rechts und links Seitentüren. Die Tür

links führt in die Wohnräume der Familie, die Tür rechts in das Zimmer der Rahel. Neben der rechten Seitentür ein kleiner Kleiderrechen. Die Fensterladen sind bis auf einen halben geschlossen, ebenso die Vorhänge: durch den offenen Fensterladen sieht man in die beschneite Judengasse. Vor dem allgemeinen Eingang ein kleiner Vorplatz. Am allgemeinen Eingang ist am Türpfosten (links vom Regiestuhle aus) die Mesusa angebracht, die die ein- und ausgehenden Juden jedesmal mit der rechten Hand berühren.

Es ist Freitag Abend um Weihnachten. Auf dem Bücherschrank und dem Kamin stehen Armleuchter. Auf der Kommode Stutzuhr und Nippes. Die Tische sind weiß gedeckt, auf dem Mitteltisch für vier Personen. Karaffe mit Rotwein und vier Gläsern stehen bereits darauf. Auf dem Tische rechts die beiden brennenden Armleuchter. Beim Aufgehen des Vorhangs sitzt Abraham Sender im Lehnstuhl am Tische rechts und liest im Alten Testament, daneben auf dem Sofa seine Frau Lea liest in einem kleinern Gebetbuch. Kleine Pause. Die Uhr geht. Feuer im Kamin.

Zweiter Akt



Gasthof zur Reichskrone. Feines Gastzimmer eines ersten Restaurants. Links vorn kleiner Tisch mit Sofa und zwei Stühlen. Auf der rechten Seite lange Tafel mit elf Stühlen. Hinten links kleiner Tisch mit vier Stühlen, daneben Kleiderständer. Die Tische sind weiß gedeckt. Aschenbecher, Feuerzeug, Untersätze für die Bierkrüge stehen darauf. Auf dem Tisch links vorne noch eine Schnupftabaksdose. Plakate und Affichen an den Wänden. Auf der rechten Seite Tür, durch welche die Herren Offiziere auftreten. In der Hinterwand große Glastüren mit Blick auf den Billardsaal. Durch diese Tür treten die Juden auf. Büsten von Kaiser Wilhelm dem Ersten und dem Zweiten mit Lorbeerkränzen. Es ist Abend. Die Kronleuchter brennen. Die Offiziere kommen in Infanterieuniform. Waffenrock mit Epauletts, Helm ohne Schärpe. Der Akt spielt am Sedantage.

Beim Aufgehen des Vorhangs sitzen der Stadtrat und der Oberlehrer auf dem Sofa am Tische links bei halbgefüllten Gläsern. Man hört von oben den letzten Vers von „Heil Dir im Siegerkranz“ singen, dann Hochrufe.

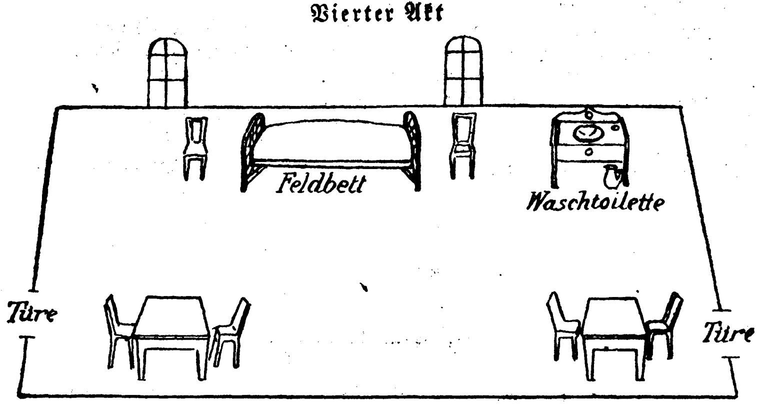
Dritter Akt

Szenerie des ersten Aktes. Die Fensterladen sind geöffnet, die Vorhänge aufgezogen. Die Tische sind nicht mehr weiß gedeckt. Auf dem Schreibpult

liegen Geschäftsbücher. Die Strahlen der untergehenden Sonne fallen in das Zimmer. Es ist halb sechs Uhr abends. Im Bücherschrank liegt eine Mappe mit Papieren, die später Abraham herausnimmt, um sie Urias Wolf zu geben. Die Juden behalten ihre Hüte im Zimmer auf.

Beim Aufgehen des Vorhangs sitzt Abraham Sender auf einem niederen Schemel, vor sich einen kleinen Tisch mit einem Gebetbuch darauf.

Vierter Akt



Wartezimmer in der Lazarettabteilung der Kaserne. In der Hinterwand zwei große Fenster mit grünen Rouleaux. Rechts und links Tisch mit zwei Stühlen. Zwischen den beiden Fenstern ein Feldbett, rechts daneben Waschtoilette. Rechts und links Seitentüren. Die Türe rechts allgemeiner Auftritt. Die Türe links führt in das Krankenzimmer. Man sieht durch die Fenster in den Kasernenhof. Die untergehende Sonne wirft noch ihre Strahlen in das Zimmer. Beim Aufziehen des Vorhangs hört man Pferde über den Hof trampeln. Kommandorufe. Die beiden Lazarettgehilfen stehen am Tische links. Der eine wickelt eine Rolle Scharpie, der andre rührt in einer Reibschale einen Gipsverband zurecht.

Masken und Kostüme

Abraham Sender: Mann im Anfang der Fünfziger. Grauen Vollbart. Dunklen Anzug. 1. Zum Schluß Schlafrock. 2.—4. Ueberzieher und Zylinder.

Lea: Frau Ende der Vierziger. Grauen Scheitel. Dunkles Seidenkleid.

Recha: Ebenfalls dunkel. Jacket mit Pelzbarett und Boa.

Siegmund: 1. Einjährigen-Uniform der Infanterie mit Mantel. 2. Offiziersuniform. 3. Dunklen Zivilanzug.

Salomon: Moderner dunkler Anzug und Zylinder.

Rabbi: Weißer Bart. Schwarzer Anzug und Zylinder.

Wolf und Meyer: Männer von vierzig Jahren. Schwarzer Anzug und Zylinder.

Die Offiziere in kleiner Paradeuniform, Waffenrock, Epauletten, Helm.

Oberstabsarzt und Stabsarzt in Litewka.

Die Lazarettgehilfen in Tuchhosen, Drillichjacken und großen weißen Latzschürzen.

Die vier Herren in besserm Straßenanzug.

Requisiten

1. Großes Buch: altes Testament; kleines Gebetbuch. Zwei Armleuchter mit brennenden, drei mit nicht brennenden Lichtern. Wanduhr. Stutzuhr. Zwei

Vasen. Mesusa. Zwei weiße Tischdecken. Vier Bestecke. Vier Servietten. Zwei tiefe, zwei flache Teller. Vier Weingläser. Karaffe mit Rotwein. Waschtoilette, Handtuch.

Hinter der Szene: Tablett mit Salz und Brot. Platte mit Braten und Gabel. Suppenterrine mit Schöpflöffel. Hausglocke.

Acht Männer, Sänger, die „Heil dir im Siegerkranz" singen.

2. Vier Streichholzbehälter. Vier Aschenbecher.

Hinter der Szene: Fünfzehn Bierkrüge. Eine Serviette. Eine Dose.

3. Wie erster Akt. Im Bücherschrank große Mappe mit Papieren.

4. Scharpiebinde, Reibschale mit Mehl.

Hinter der Szene: Ein Signaltrompeter.

* * *

Annahmen

Ottomar Enking: Das Kind, Dreiaktige Kleinstadtkomödie. Barmen, Stadttheater.

Paul Hyacinthe Loyson: Feindliche Seelen, Schauspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Ernst Zahn: Etikette, Ein Akt. Weimar, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

1. 8. Emma Hodler: Unter dem Franzosenjoch, Dramatisches Zeitbild aus der Geschichte Berns. Bern, Intimes Theater.

Richard Ledermann: König Bauer, Bauernkomödie. Wörishofen, Kurtheater.

23. 8. N. Petersen: Die Bursenbraut, Dreiaktiger Schwank. Norderney, Kurtheater.

Ferdinand Runkel: Sie hat die Hosen an, Dreiaktiger Schwank. Dresden, Zentraltheater.

24. 8. Eduard Eugen Ritter: Der Ehefachmann. Dreiaktiges Lustspiel. Friedrichroda, Kurtheater.

2) von übersetzten Dramen

J. Monnier und G. Montignac: Nicht zu machen, Schwank. Breslau, Schauspielhaus.

Neue Bücher

Paul Friedrich: Schiller und der Neuidealismus. Leipzig, Xenienverlag. 207 S. M. 3.50.

Jan Muszkat-Muszkowski: Spartacus, eine Stoffgeschichte. 226 S. M. 4.—.

Dramen

Arthur Böthlingk: Napoleon von Elba nach Sankt Helena. Leipzig, Xenienverlag. 162 S. M. 2.—.

Zeitschriftenschau

Karl Berger: Schiller im Wandel der Zeit. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIV, 1.

Karl Bleibtreu: Kleist und seine Hermannsschlacht. Der neue Weg XXXVIII, 33.

Richard Dehmel: Theaterreform. Neue Rundschau XX, 9.

Wilhelm Rullmann: Das Komische auf der Bühne. Deutsche Bühne 12.

Johannes Schlaf: Das Münchener Künstlertheater. Deutsche Bühne 12.

Emil Thieben: Ein neuer italienischer Dramatiker (Sem Benelli). Der neue Weg XXXVIII, 33.

P. Tyndall: Theatergesetz und Gagenfrage. Der neue Weg XXXVIII, 31.

Max Warwar: Marceline Desbordes-Valmore. Der neue Weg XXXVIII, 29.

Engagements

Berlin (Kleines Theater): Mathilde Brandt.

(Neues Schauspielhaus): Constantin G. Radowitz.

(Neues Theater): Bruno Ferrand 1909/10, Marie Kronau, Anna Rubner.

Bielefeld (Stadttheater): Richard Gellert 1909/10.

Bremen (Stadttheater): Marie Koehne.

Bromberg (Stadttheater): Hans Moeller-Bohn 1909/10.

Gleiwitz (Stadttheater): Albert und Lina Baumbach 1909/10.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 37
9. September 1909

Hebbels Frauen / von Herbert Eulenberg

Und Mädchen, wie Heine die hübsche Silhouettensammlung genannt hat, die er nach den weichen Umrissen der sonderbaren weiblichen Geschöpfe Shakespeares schnitt, kann man bei Hebbel kaum sagen. Er hat nur wenige Mädchen gebildet, denn Klara Maria-Magdalene ist es gewesen, und die junge Bernauerin, die blonde Fürstentochter Kriemhild im Vorspiel und im zweiten Akt der Siegfried-Tragödie, stehen nur mit einem Fuß und Bein noch im Traum- und Dämmerstand des Mädchens, der Jungfrau. Sie sind schon Liebende, über die Schwelle des Alleinseins Langende, dem Manne Geweihte, sicher Wählende, gewählt Habende, Fastfrauen. Aber es ist ihrem Dichter nicht einmal recht geglückt, ihr Bild, sofern es noch mädchenhafte Züge trägt, gut aufzufassen und nachzuschaffen. Denn das Kind Kriemhild, das sich schämig mit Giselher neckt und vor ihrem Recken wie ein Konfirmandenkind vor seinem Pfarrer steht, ist blaß und nichts und nur wie in Wasser oder Sand nachgebildet gegen die graue Furie Kriemhild, Hebbels eigene große Kreatur mit ihrem grausigen vierfachen — vier ewige Sekunden in der deutschen Dramatik! — Rachewort: „Und Hagen lebt!" Und die schöne Baderstochter aus Augsburg ist dem Dichter zu sehr unter dem größern Schatten des Waffenschmiedtöchterleins aus Heilbronn aufgewachsen. Die Frauengestalten allein, die Hebbel gesehen und geschaffen hat, sind sein eigenstes Wachstum, am meisten mit seinem Blute getränkt und seines Geistes ebenbürtigste Kinder. An sie, die Judith, Genoveva, Rhodope, Mariamne und Kriemhild denkt man zunächst und zumeist, wenn man das Lebenswerk Hebbels überschaut. Mehr noch als an seine Helden, diese rodomontierenden Prahler mit den großen Gehirnen und Hinterköpfen, die dem lieben deutschen Publikum jahrzehntelang nicht eingehen wollten. (In einem alten Zeitungsjahrgang aus den fünfziger Jahren, komischer zu lesen als alle ‚Fliegenden Blätter', fand ich die Stelle: Herr Fr. Hebbel bleibt sich immer gleich. Seit seinem ersten größeren Erfolg [War es wirklich einer? Die Redaktion], den er mit der ‚Judith' dank der meisterhaften Darstellung der Crelinger an der berliner

Hofbühne hatte, kopiert er sich ewig selbst. Und zwar immer schlechter und schwächer. So ist sein neuester thönerner Kolossus Kandaules — in seinem gottlob bisher noch nicht aufgeführten Trauerspiel ‚Gyges und sein Ring' — nur eine klägliche Nachgeburt seines schon unmöglichen ‚Holofernes' — — und so weiter in Absurdität.)

Hebbels Helden haben manche Momente, in denen sie Shakespeares Söhnen, manche auch, in denen sie den Ausgeburten des jungen Schiller verteufelt ähnlich sehen. Hebbels Frauenfiguren sind nie zuvor dagewesen und gleichen keinem außer ihrem Schöpfer. Und er schuf sie sich zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er sie. Pflicht des Literarhistorikers muß es sein, uns zu erzählen, welchen Stoff dem Dichter sein Leben zu diesen besondern Gebilden gegeben hat, ihm, dem von früh an das — wie nenne ich es nur? — rührende Los gefallen war, sich von Frauen ernähren und erhalten zu lassen. Erst war es Amalie, dann Elise und schließlich bis in die späten Jahre des Erfolgs Christine. In eigener Weise muß dies auf einen moralisch so feinfühligen Menschen, wie Hebbel war, gewirkt haben. Die Empfindung der Schuld gegen dieses schöne Geschlecht, das mit seinen zarten Händen ihn, Hans den Träumer und Dichter, fütterte und kleidete und herbergte, wuchs wohl so hoch über ihn auf, daß er wie Bruder Kleist rufen konnte:

„Ihr Menschen, eine Brust her,
daß ich weine!"

Und schon fand sich der Busen der Frau, die ihn liebte, bereit, auch seine Tränen hinzunehmen, mit denen er für zuviel Güte dankte. Als ein Schuldner stand er vor Elise Lensing, die er nicht lieben, nur achten konnte, als sie ihm sein erstes Kind zum Kusse reichte. Als ein Schuldner trat er schließlich in die Ehe mit Christine Enghausen, der er in achtzehn Jahren nie untreu wurde, der er sein Größtes, ‚Die Nibelungen', gewidmet hat mit jenen bescheidenen, zu bescheidenen Schlußversen:

„Denn dir gehörts, und wenn es dauern kann,
So seis allein zu deinem Ruhm und lege
Ein Zeugnis ab von dir und deiner Kunst."

Dieses Schuldgefühl gegen die Frauen, die Frau im allgemeinen, machte sich frei in den wunderbaren überlebensgroßen Abbildern, die der Dichter sich von diesem Geschlecht gemacht hat, wie der Wilde sich von seinen Göttern Figuren formt. Diese idealisierten Geschöpfe, mit denen er Abgötterei treibt, sollten gleich den ewigen Ideen oder unveränderlichen Formen Platos das Wesenhafte, Wirkliche des Frauentums in der Urform darstellen, von dem wir im Leben als in der Welt der Erscheinungen nur die Schattenbilder, Nach- und Abbildungen, unsre Frauen, sehen und haben. Den Einwand, daß seine Frauengestalten im Leben nicht so vorhanden wären, den Hebbel immer wieder zu hören bekam, brauchte dieser idealisierende Dichter darum nicht zu vernehmen, durfte er überhören,

wenn er das wahre Wesen des Weibes nur getroffen und in den Linien seiner Frauenfiguren richtig wiedergegeben hatte.

Spröde, stolze Scham, die castitas et pudicitia, die Tacitus den Weibern des alten Germaniens nachrühmte, ist der Urgrund der Frauenseele bei Hebbel. Judith wie Rhodope wie Mariamne wie Brunhild sind aus diesem feinen Stoff gewebt. Verletzt man ihn, trübt man diese Quelle ihres Frauentums, tilgt man diese Bedingung zu ihrem Dasein, so fühlen sie sich beschmutzt wie Rhodope, die die Spiegel verhüllt, die Türen verschließt, weil ein fremder Mann sie nackt gesehen hat, oder gekränkt wie Brunhild, die „Rache, Rache, Rache!" am Aktschluß schreit, weil ein andrer sie bezwungen, ein andrer sie genossen hat. In ihrem Schamgefühl verwundet, rasen Hebbels Frauen wie Mänaden und rasten nicht eher, bis der Feind, der Mann — und wär' es hundertmal der eigene! — tot unter ihnen liegt. Dann brechen sie gerächt und entsühnt zusammen — vor Freude nicht, vor Schmerz, wie Rhodope, die sich des andern Mannes nie erfreuen könnte, oder Brunhild, die wie ein Hund an der Gruft Siegfrieds liegt, bis der Tod sie mit ihm vereint. Oder sie lassen sich schlachten, stumm vor Stolz, ohne das eine kleine Wort zu sprechen, das die Strafe, die sie trifft, in Küsse wandeln würde, wenn der Mann „die Menschheit in ihr geschändet hat", weil er an ihrer Treue zweifelte; so in ‚Herodes und Mariamne'. Oder sie erschlagen, wie Judith, den Buhlen, der, ihre Seele gering achtend, nur ihren Leib begehrt und den Augenblick der Schande über sie bringt, in dem „ihre Sinne selbst wie betrunken gemachte Sklaven, die ihren Herrn nicht mehr kennen, gegen sie aufstehen" und das Mädchen als Frau dem Manne unterjocht wird. Die stolzeste Kreatur Hebbels ist wohl jene Mariamne, die sich zu gut und zu schade dünkt, sich von einem Verdacht selbst frei zu sprechen, die starrsinnig die Lippen aufeinander beißt, die Tränen mit den Augen zurückschluckt und sich von dem geliebten Mann den Kopf abhauen läßt, weil er zweimal an ihr gezweifelt hat. Das konnte der alte fröhliche Laube, der erste Impresario französischer Ehebruchstücke (zwölf auf ein Dutzend!) in Deutschland, nicht begreifen, daß diese Makkabäerin nicht einfach sagte: „Schau, lieber Herodes, du irrst dich, ich habe dich nie betrogen, ich denke nicht daran, dich zu betrügen." Er war einer von denen — bei solchen Leuten hilft alles Debattieren und Klarmachenwollen nichts! — die „den Fall nicht tragisch nehmen können".

Von keiner Seite aus sieht man die Welt Hebbels und seiner Tragödien größer als vom Standpunkt und mit den Augen seiner Frauengestalten. Hier ist seine Tragik am tiefsten und festesten verankert, die Tragik oder ‚Antinomie', wie er als Hegelianer sagte, die ihm in der Feindschaft der Geschlechter als dem Urgrund zu wurzeln schien.

> „In dir und mir
> Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
> den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.
> Du bist der Sieger!"

sagt Brunhild zu Gunther am Morgen nach der Hochzeitsnacht. Aber wehe dem Sieger, der auf unehrliche Weise siegte, wie hier, der den Besiegten verrät (Kandaules) oder ihm mißtraut (Herodes). Dann flammt die alte Urfehde von neuem auf, dann glüht die einmal Besiegte vor Wut und Rachegier. Auf dem schwankenden, dünnen, leicht verletzlichen Grund der Frauenscham ward der Vertrag und Friede der Geschlechter abgeschlossen. Stört ihr Sieger, ritzt ihr diesen Grund, so gähnt ein Riß durch die Menschheit, so blutet die Welt an dieser Stelle, und die Wunde wird sich nicht eher schließen, bis der Abgrund den Frevler verschlungen hat.

„Da die Natnr vor Zorn im Tiefsten fiebert,
Weil sie verletzt in einem Weibe ist."

Ein Blick auf Kleists Heldin Penthesilea wirkt hiergegen wie ein Blick vom Papier weg in das Leben. Sie, die ein echtes Weib nicht darum fragt, ob die Menschenwürde, die ihr keiner, nur sie selbst sich verleihen kann, in ihr gekränkt wird, wenn nur das Weib in ihr nicht mißachtet wird:

„Staub lieber
Als ein Weib sein, das nicht reizt."

Bei Hebbel würde es lauten:

„Staub lieber
Als ein Weib sein, das entehrt ward."

Wer es noch nicht gemerkt hat, der weiß es nun, daß Hebbels Heldinnen die Ahnfrauen unsrer modernen oder fast schon wieder unmodernen Frauenrechtlerinnen' (das Wort stirbt hoffentlich auch ab!) gewesen sind. Ihre bürgerliche Urenkelin Nora, die aus dem Puppenstand als Mensch emporfliegt, ist erst volkstümlich geworden, und über den Umweg über den Bürgergeneral Ibsen ward der Titanide Hebbel wieder entdeckt, er, der größte poetische Stammvater der Frauenemanzipation in Deutschland. Der Tragiker Hebbel setzt also Feindschaft zwischen Mann und Weib von Anbeginn, vom Apfelbiß an. Aus dieser immanenten Negation floß für ihn ein Teil, der größte Teil seiner Tragik. Er gibt keiner Partei die Schuld, wie dies die Weiberhasser tun oder die Frauenanbeter. Er teilt sein Herz genau zur Hälfte für die Frauen, die vernichtet werden, und zur andern Hälfte für die Männer, die vernichten. Denn zum Schluß trauern wir nicht minder um Kandaules als um Rhodope, um Herodes als um Mariamne. Er hält die Wage richtig, besser als jener Apotheker, bei dem Nora schließlich doch viel mehr als Helmer wiegt, und er balanciert die Fragen trefflich aus. (Das einzig Lernenswerte von ihm, ihr Mitstrebenden!) Diese Kopfarbeit ist ihm wie keinem gelungen. Daran hapert es nie bei ihm. Höchstens an dem Fundament, das er setzt. Eingeschworen auf seinen Dualismus, sieht er nur die eine Front des Frauentums, die sich feindlich und tragisch gegen den Gegner stellt. Alles andere paßt, grob gesagt, nicht in seinen Kram hinein. Mit kolossaler Einseitigkeit ist die Frau von ihm gesehen als eine riesige Kriegsmaschine, immer armiert und

bereit, jede Verletzung ihrer Ehre blutig zu rächen. Es gibt nichts Unsinnlicheres als Hebbels Frauen ohne Unterleib, kalte Hünenweiber, noch nicht vom Geist des Christentums und der Liebe durchwittert, grausam stolze Kreaturen, die dem, der sie gekränkt hat, nie mehr verzeihen können. Ihr Blut, ihre Zärtlichkeit spielt diesen eisigen, nur auf die Erhaltung ihrer Ehre bedachten Weibern keinen Streich. Portia, die glühende Kohlen schluckte aus Schmerz um die Trennung von ihrem Brutus, Portia, Catos Tochter, starre Republikanerin, Tyrannenfeindin, war wachsweich gegen Hebbels Heldinnen. Ihr Wort: „Ach, welch ein schwaches Ding das Herz des Weibes ist!" könnte nie aus dem Munde einer Frauenfigur von Hebbel kommen. Dieses Unsensuelle seiner Weiber ist wohl Hauptanlaß, daß der Dichter in romanischen Ländern abgelehnt oder nicht verstanden wird und so gut wie unbekannt geblieben ist.

Das tragische Schema, dem zu Liebe bei Hebbel alles, aber auch alles auf den Dualismus gebracht worden ist, rächt sich an den Wurzeln. Seine Frauen sind im Grunde Abstraktoren, kalte, kalt lassende Wesen, die der Wahn erzeugte. Wir bewundern sie, wir lieben sie keinen Augenblick lang, diese verbohrten, herzlosen Geschöpfe ohne Sinnlichkeit, ohne Reiz, Amazonen, die als höchstes Gebot nur ihre Ehre kennen. Bis zur Schamlosigkeit kämpfen sie um deren Restitution, wenn sie gemindert worden ist, wie jene Rhodope, die Schamvolle, die schamvoll genug ist, schamlos zu sein — Hebbels Dialektik! — und sich den Jüngling, der sie nackt erblickt hat, bestellt, ihm Auge ins Auge zu sehen und sich als Preis für seine Rache an ihrem Gemahl zu setzen. (Ich wüßte übrigens kein interessanteres Gespräch zwischen Mann und Weib als über diese Rhodope.)

Bis zur Selbstentäußerung und Vernichtung gehen Hebbels Frauen, wenn der Mensch in ihnen beleidigt ist, wie jene Mariamne, dieses Neutrum, die ein Uebermaß von Liebe nicht verzeihen kann und sich listig dem Manne entzieht, der sie — es gibt unzählige Frauen, die bei dieser Kunde ihm um den Hals fallen würden! — nach seinem Tode keinem andern mehr gönnt.

Das tragische Schema ist, wie gesagt, bei allen diesen Einzelfällen und Einzelfrauen, die Hebbel sich und uns als Problem gesetzt hat, gewahrt, und alles ist klug, äußerst klug auf die Spitze getrieben. Nur hütet euch, diese problematische Form der Tragödie als einzige und allein selig machende zu preisen!

Es hat wenig Sinn, die Tragödie und die tragische Weltanschauung von einem andern Stern aus, vom Eiland des Optimismus oder Monismus, ad absurdum zu führen, wie dies jüngst Dehmel in seiner Wertuntersuchung über Tragik und Drama getan hat. Mit Quietismus und Positivismus entwaffnet man in der Idee freilich jeden Streit und hebt alles gegenseitige Handeln als unnütz auf.

„Was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre?"

Gewiß, das wissen wir, wie Kandaules und sein Dichter es wußten Aber ebenso wissen wir auch, daß der Streit der Vater aller Dinge ist, und daß der Dualismus, in dem alles steckt, ausgekämpft werden muß, Partei gegen Partei, wie bei Hebbel, oder in der eigenen Brust — Held gegen Welt, Menschen oder Schicksal, wie bei allen andern Dramatikern. Denn wie der Widerstreit, in den die tragische Figur von ihrem Dichter gesetzt ist, personifiziert wird, ob als Kampf mit Erinnyen, Hexen, Geistern, mit der Tücke des Schicksals, der fremden Uebermacht oder der eigenen Ohnmacht, als Folge eines unseligen Verhängnisses oder der eigenen tückischen tragischen Veranlagung, das ist ganz gleichgültig und gilt gleich viel. Eine Tragödie ist nicht mehr als ein Fanal, zu Ehren der rühmlich Gefallenen oder Verwundeten aufgesteckt. Und Hebbels Tragödien brennen am hellsten und schönsten für die Frauen, denen sie gelten, diese Opfer, die für ihre Menschenwürde und des Frauenlandes Befreiung gefallen sind, diese herrlichen leb- und lieblosen Geschöpfe, die in den Tod gehen um ihre Ehre, ein Wort, ein Phantom, dasselbe, um das Sir John Falstaff, der nichts außer dem eigenen Tode tragisch nahm, sich zu sterben hütete.

Die Zukunft unsrer Kultur / von Peter Altenberg

Für mich gibt es eine einzige Kulturmission der kommenden Menschheit — ihre physiologische Regeneration! Akkumulation von ungeheuern Lebensenergien, durch vollkommen veränderte diätetische Lebensweise! Es gibt, es gibt keinen andern Ausweg aus der geistigen Ueberbürdung! Wenn diese Erleuchtung nur baldigst, rechtzeitig über die energieerschöpfte Menschheit käme! Es gibt in unserm Organismus noch tausend Milliarden ungehobener Energieschätze, falls man sein Leben nach erkannten Gesetzen, nicht nach überlieferten Vorurteilen lebte! Ernährung ist alles! Die Oekonomien in der körperlichen, sexuellen, geistigen, seelischen, ökonomischen Sphäre sind noch kaum geahnt! Alle verschwenden bisher ihre Kräfte für nichts und wieder nichts! Die Regeneration des Menschengeschlechts kann nur und ausschließlich von der ungeheuern Ersparnis an Lebenskräften, die trotz der Ueberbürdung noch auf diätetischem Wege den Menschen zur Verfügung steht, ausgehen!

Es werden drakonische Gesetze geschaffen werden müssen für frische sauerstoffreiche Zugluft in jeglichen Räumen des arbeitenden Menschen. Das Wort ‚Rheumatismus' ist ein satanisches Wort, das den Menschen die sauerstoffreichste, die Zugluft, verwehrt! Man härte lieber seine Haut ab, seine Lunge! Es wird einst in den erstklassigen Waggons heißen müssen: „Falls auch nur ein einziger Fahrgast das Oeffnen der gegenseitigen Fenster verlangt, so müssen sich alle andern fügen!" Das wäre die wichtigste künftige Kulturmission! Und dann: die Pubertätsperiode seiner geliebten Kinder bis aufs äußerste hinausziehen, bis zum sechzehnten und siebzehnten Lebensjahre. Je langsamer der Organismus wächst, desto mehr Lebens-

energien stapelt er auf! Und dann leset Doktor Sternberg, Berlin, die Bücher über die moderne diätetische Küche, an denen zugleich mit dem Arzte die berühmtesten französischen und deutschen Köche mitgearbeitet haben! Freilich sind sie teilweise nur für die ‚obern Zehntausend' geschrieben, aber ihre tiefsten Erkenntnisse gelten naturgemäß für alle, alle! Pürees von Bohnen, zum Beispiel, sind nicht teurer als die Bohnen mit ihren völlig unverdaulichen Schalen!

Die Kulturmission kann nur mehr vom Diätetiker und Hygieniker ausgehen, jeder andre Weg wäre ein Weg in pfadloses Gestrüpp und in Abgründe, auf brechende Schneewächten und trügerische Schneehalden, die keinerlei Halt verleihen! Dem menschlichen Organismus können noch Milliarden von Lebensenergien innerhalb vierundzwanzig Stunden aufgespart werden, die er sonst durch Unkenntnis und Leichtsinn verschwendete! In jeglicher Art und Weise. Ich schrieb einmal: „Ob der heranblühende Knabe eine Frauenhand zum ersten Male in seinem Leben seelisch-zärtlich oder sinnlich-erregt berührt, davon hängt das künftige Schicksal aller seiner Tage ab!" Seelische Dinge sind nämlich niemals Vergeudungen an Lebenskraft! Die Seele erspart uns nämlich Kräfte, denn selten kommt es eben vor, daß man seelisch-zärtlich liebt! Aber jede andre Erregung ist täglich, stündlich möglich. Das verzehrt unsre Lebensenergien, die wir zu Edlerem, oder sagen wir, Wichtigerem benötigten! Das Wissen, wie man seinem Körper Milliarden von Lebensenergien zu ersparen imstande wäre, ist die künftige Evolution des Menschengeschlechtes, das bisher wie ein Baby im Reiche des gefährlichen Unbewußten dahinlebte! Wissend werden ist alles! Alles, was du tust oder unterläßest, sei abhängig von deiner Erkenntnis, ob es für deinen Gesamtorganismus förderlich oder schädlich sei —. Spare deine Gesamtkräfte für irgend etwas ganz besonders Wertvollstes im Leben! Das wohlverstandene Sparsystem in geistiger, seelischer, ökonomischer, sexueller Beziehung halte ich für das wichtigste Heilmittel des seine Kräfte bisher unwissend und stupid vergeudenden Menschengeschlechtes, im einzelnen und in seiner Gesamtheit! Haushalten mit seinen wertvollen Kräften ist alles!

Das allein befolgen — und es könnte eine neue gottähnlichere Menschheit erblühen —.

Zum Beispiel um sieben Uhr morgens aufstehen müssen, nevermind; man legt sich eben um sieben Uhr abends, bei offenen Fenstern natürlich, zur Ruhe! Gott schützt die naturgemäß Lebenden; aber die mit ihrer Lebensmaschine ungeschickt Umgehenden verdammt er! Er wünscht Ideale und wird sie erreichen, vermittels der Erkenntnisse! Der Weg des Heiles also beginnt mit der geistigen Kontrolle über seine Lebensenergien, in jeglicher Sphäre der Betätigung! Ein ungeheurer Akkumulator werden können an menschlichen Kräften, und diese dennoch nur in tiefster Weisheit zum Wohle aller verwenden!

In uns schlummern noch die göttlichen Energien, die einst in Helden und Märtyrern vereinzelt zum Vorschein kamen! Was man einst spärlich auf seelischem Wege an erhöhten Ekstasen erreichte, wird man nun auf physiologischem Wege erreichen bei vielen! Bei allen! Hygiene und Diätetik, Prophylaktik und weisheitsvolle Sparsamkeit sind die Kulturmission der künftigen Tage der Menschheit!

Man spielt nicht mit der Liebe

Das Alter macht nicht kindisch, wie man sagt — es findet uns nur noch als rechte Kinder. Paul Lindau hat sich im Laufe eines siebzigjährigen Lebens, über dessen Nächte Festredner und Festschreiber mehr zu berichten hatten als über seine Tage und Taten, so gut wie gar nicht verändert. Er hat als Jüngling eine Liebe zu Alfred de Musset, die in eine Biographie ausartet. Er beweist als Greis derselben Liebe, mit der zu spielen sein Dichter ihn ganz vergeblich gewarnt hat, so wenig Achtung, daß er sie dem Spott eines berliner Premierenpublikums ausliefert. Mussets tragische Komödie ist an der Stätte angezischt und ausgelächelt worden, wo Blumenthals noch tragischere Komödien gefeiert werden. Sie war von vornherein fehl am Ort. Wenn Herman Bang in diesen Blättern einer Musset-Renaissance das Wort redete, so dachte er an unsre intimen Theater; vor allem aber dachte er an Uebersetzer und Bearbeiter von anders beschaffener Epidermis, als Lindau sich aus der Aera der Ebers, Gerstaecker und Bodenstedt unversehrt erhalten hat. Seine Bearbeitung dünkt sich wunder wie kühn, weil sie aus fünfzehn Verwandlungen zwei gemacht; weil sie die Chöre, die die Regiebemerkungen vertraten und Monologe verhinderten, durch zwei Landleute ersetzt; und weil sie den Herren Blasius und Bridoine, die zwei gleiche Säufer, gleiche Fresser, gleiche Büffel sein sollen, den angeblichen Reiz des Kontrastes gewährt hat. Das ist Stückwerk. Der ganze Nebenkram müßte fallen. Diese umständliche Domestikenkomik, deren Grobheit Lindau, statt zu mildern, unterstrichen hat, schafft zwar Dickhäutern Momenterheiterungen, macht es aber dem unvermutet düstern Schluß noch schwerer, gebilligt zu werden. Der Ernst dieser Entwicklung braucht nicht die Folie eines gehirnschwachen Mummenschanzes. Dieser kann den Mangel an Ueberzeugungskraft nicht beheben, sondern verstärkt ihn nur. Man lasse ihn weg. Damit wird ein weiterer Akt, werden vier Personen entbehrlich. Es bleiben zwei schnelle Akte, einer vorm Schloß, einer am Bach, die Raum haben für die spärlichen dramatischen Verwicklungen und die behaglicheren psychologischen Entwicklungen, und denen ein sanfter, zärtlicher und nachdenklicher Eindruck sicher ist, wenn sie klug genug sind, sich weder dem Uebersetzer noch dem Regisseur Lindau in die Hände zu geben.

Mussets Komödie erhält ihren Wert von Mussets Sprache. Ihre Schwingungen zu vernehmen und nachzudichten, ist die Aufgabe, der Lindau in keiner Weise gewachsen ist. Wie sollte er auch! Wo im Original von Frauen, Mädchen, Jungfrauen, weiblichen Wesen gesprochen wird, heißt es in unzweideutigem Teutonisch immer wieder schlankweg: Weiber. Für den

Humor sorgen Wortspiele, die unter den Vierhundertelf besten Witzen des Simplizissimus auch mir gefallen haben, die ich aber für die Verdeutschung eines französischen Dramas von 1834 heranzuziehen zögern würde. Mussets dreiundzwanzigjährige Lyrik vollends ist unserm Jubilar denn doch gar zu welk und glanzlos und durchweg zu massiv geraten. Hier hat eine sichere Kunst der Vierteltöne, der gedämpften Lichter zu walten, eine leiseste Musik der Schwermut, der verschluckten Tränen hörbar zu werden. „Meine Geliebte war braun, sie hatte große Augen, ich liebte sie, sie hat mich verlassen, ich habe gelitten und vier Monate geweint." Das sagt der Tagebuchschreiber Musset über seine Liebe zu George Sand. Der Rechenschaftsbericht des Dichters lautet: On ne badine pas avec l'amour. Man erwartet einen Ausbruch des Hasses, eines gewissermaßen repräsentativen Hasses, der aus Perdican, Sachwalter des betrogenen Männergeschlechts, gegen Camille, die Inkarnation aller weiblichen Schlechtigkeit, lohen und wettern wird. Aber in diesem blutjungen Dichter lebt ein Hang zur Gerechtigkeit, eine Fähigkeit der Objektivierung, die es erklärlich machen, warum das Drama als solches so schwächlich ausgefallen ist. Er zieht aus, eine Frau dafür zu strafen, daß sie mit der Liebe gespielt hat — und fühlt auf halbem Wege die Wut seines Instinkts sich in eine Trauer des Gehirns verwandeln, vor der Staatsaktionen ein bischen lächerlich werden, die die Unwichtigkeit fast aller menschlichen Wichtigkeiten begreift, die Mitleidswürdigkeit fast sämtlicher Erdenkinder beiderlei Geschlechts einräumt und ces êtres charmants et indéfinissables da sagt, wo es ces bêtes perfides et dépravées hatte heißen sollen. Wovor Mussets frühe und unzereifte Skepsis Halt macht, verrät der Titel. Er mahnt pathetisch, nicht mit der Liebe zu spielen, nimmt also sie wenigstens tragisch und bezeht nur den Fehler, den Beweis für seinen Satz am falschen Objekt zu führen. Das wird der Bruch des Werkes. Es ist seiner Weisheit letzter Schluß, daß zwar die Männer verlogen, unbeständig, dünkelhaft und feige, die Frauen eitel, grausam, falsch und launisch sind, daß aber die Vereinigung zweier so unvollkommener, ja scheußlicher Geschöpfe eine hehre und heilige Sache ist, und daß man besser tut, sich betrügen zu lassen und darunter zu leiden, als nicht zu lieben, nicht geliebt zu werden. Dagegen ist denn auch so wenig einzuwenden, daß selbst die künstlich spröde Camille sich zu Perdicans Ansicht bekennt und ihm endlich ihre Liebe gesteht. Jetzt wäre alles in schönster Ordnung, wenn nicht dem Dichter plötzlich einfiele, daß er ja eigentlich einen Gegenbeweis geführt hat. Er wollte beweisen, daß man nicht ungestraft mit der Liebe spielt, und hat bewiesen, daß man immerhin ungestraft mit der Liebe spielen kann. Denn die Müllerstochter Rosette, die die Liebenden abwechselnd dazu benutzt haben, einander eifer-

süchtig zu machen, und die dabei Feuer gefangen hat, wird um ein schmerzliches, aber schönes Erlebnis reicher in ihre Mühle zurückkehren und einen braven Müller heiraten. Sie sagt es selbst und ist auch ganz darauf zugeschnitten, ihr Wort zu halten. Sie soll ja gerade in ihrer blühenden Simplizität ein Gegenstück zu der verbildeten, selbstkritischen, durch und durch unnatürlichen Camille bilden. Wenn nur der Titel nicht wäre! Der will, daß Rosette sich unversehens auf die Freiheit des Christenmenschen, auf das Recht der Persönlichkeit, mit einem Wort: auf die Zeitgenossenschaft mit dem deutschen Dichter Friedrich Hebbel besinnt und aus keinem andern als diesem Grunde in den Mühlbach springt — Mariamnens Schwester, Noras Großmutter.

Wie wäre dieses Spiel für das Theater zu retten (wenn nämlich unser Theater nicht weit dringendere Rettungen vorzunehmen hätte)? Dann müßte auf einer kleinen Bühne die rechte Bearbeitung einen Regisseur finden, den sein Stilgefühl verhinderte, aus einer lyrischen Dichtung mit aller Gewalt ein Theaterstück machen zu wollen. Der Versuch ist aussichtslos und mißlang auch im Schauspielhaus vollständig. Es war unerträglich, mit welchen Mitteln hier eine Bretterwirkung angestrebt wurde. Die Komiker schwangen den Mauerpinsel, als hätte nie ein Vollmer auf diesem Gerüst gestanden. Böse Beispiele verderben gute Sitten. Auch die Schramm, die dergleichen nicht nötig hat, trug gewaltig auf, ohne freilich ihre selbstverständlichen Humore ganz zutünchen zu können. Auf der seriösen Seite war immerhin mit Befriedigung festzustellen, daß gewisse Greisinnen im Silberhaar dem ‚Zahn der Zeit', der lange vergeblich an ihnen genagt hatte, endlich erlegen sind. Jugend wird jetzt von Jugend gespielt. Das neue Fräulein Ria Ressel ist ein Gemisch von Hoftheaterkonvention und jener Selbständigkeit, die danach aussieht, als würde sie an einer Privatbühne nicht immer so schüchtern bleiben, die aber am Schauspielhaus von jeher verkümmert ist. Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land! Herr Schroth und Fräulein Somary haben ihre Bildsamkeit an anderen berliner Bühnen bewiesen und mögen es mit sich selber abmachen, daß sie sich mutwillig in dieses Erbbegräbnis begeben haben. Für Perdican ist Herr Schroth zu entwickelt. Die Dame aber zeigte als Rosette, wie Mussetsche Mädchen zu spielen wären: als ziere Püppchen aus Fleisch und Blut. Flieh! Auf! Es mag unrecht scheinen, die paar Talente gegen das Schauspielhaus aufzuhetzen, weil ja dann nie ein Wandel eintreten könne. Scheint, gnädige Frau! Denn alles brauchbare Material nützt nichts, solange es nicht der Gewalt eines wirklichen Regisseurs unterworfen ist. Auch die künstlerische Leitung dieses königlichen Unternehmens ist endgültig reif, einen durchgreifenden Verjüngungsprozeß durchzumachen.

Shaws Ankunft in Deutschland / von Julius Bab

An jeden Punkt rührt umgrenzend das ganze All. Jedes Individuum ist gekennzeichnet als Durchgangspunkt, Berührung, Beziehung aller eben lebendigen Kräfte. Die bedeutenden Individuen unter den Menschen sind die, die diese Berührung, dies Aufeinanderbezogensein sehr vielen Leuten bis zur Bewußtheit deutlich werden lassen. Zu erkennen, wie und an welche Menschen ein Großer zu rühren vermochte, das ist schließlich der beste, das ist sogar der einzige Weg, um ein Individuum nach Wesen und Wert zu ergreifen. (Man findet den mystischen Mittelpunkt ‚Persönlichkeit‘, indem man alle Linien, die von verschiedenen Richtungen her auf den die Persönlichkeit deckenden Namen tendieren, bis zum Schnittpunkt verlängert: das ist ein stets geübter, wenn auch vielleicht noch nie formulierter Satz der psychischen Raumlehre.) Aber anderseits kann man die Vielfalt einer Zeit, die mannigfachen Kraftzentren, die sie sich schuf, kaum besser erkennen, als indem man auf den Standpunkt einer prominenten Person tritt und nun zu seinen sozialen, kulturellen, seelischen Quellen zurückverfolgt alles, was hier an Stellungnahme, Lob, Tadel, Kritik landet. Man weiß ziemlich genau, wer Ibsen war, man weiß aber auch ziemlich genau, wie Deutschland war, wenn man sich einmal klar macht, wie die deutsche Gesellschaft etwa von 1885 bis 1900 auf Henrik Ibsen reagierte. Wenn ich hier darstellen will, wie man in der anschließenden Periode bisher auf Bernard Shaw reagierte, so möchte solche ‚Kritikensammlung‘ sowohl für die Erkenntnis des Autors Shaw, wie für das Verständnis des heutigen Deutschland etwas leisten können.

*

Bei Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts kannte das sogenannte ‚literarische Publikum‘ Deutschlands den Namen Bernard Shaw, der in England damals schon seit mehr als einem Jahrzehnt zu den genanntesten gehörte, noch gar nicht. Das literarische Publikum — das will sagen: die große Mehrzahl der ‚Gebildeten‘, die ein geistiges, bewußtes Verhältnis zum Leben und seinen Problemen nur auf dem indirekten Wege der Kunst, der Poesie, allenfalls noch der Popularphilosophie unterhält. Für all diese war noch kein deutsches Wort von Shaw gedruckt, und über ihn war kurz vorm Jahrhundertende ein Aufsatz des Professors Leon Kellner in der ‚Nation‘ gedruckt worden (‚Ein Humorist unsrer Zeit‘), und A. von Ende hatte ihn als amerikanische (!) Korrespondentin des ‚Literarischen Echos‘ ein paar Mal rühmend genannt, als Mitarbeiterin des ‚Magazins für Literatur‘ ihm einen Artikel gewidmet. Zwei Anrufe, die ohne Echo blieben — das war alles.

Außerhalb dieser Welt aber, für jene, die nicht um der bloßen Notdurft, sondern um der Lebensherrschaft willen sich in Wissenschaft, Technik,

Wirtschaft und Politik umzuschauen pflegen, gab es bereits seit 1897 eine deutsche Buchpublikation, die zwei große Studien von G. B. Shaw enthielt. Es war ein Band ‚Fabian Essays', verdeutscht von Doktor Grunwald, in der Serie ‚Englische Sozialreformer' erschienen. Wer sich im besondern für die soziale Bewegung interessierte, der konnte hier und da, zumal in sozialdemokratischen Organen, dem Namen des ‚Fabiers' Shaw begegnen. Daß dieser Mann auch Romane und Dramen schreibe, erfuhr man dort allerdings nicht. Dagegen veröffentlichte Eduard Bernstein, von seinem londoner Exil her ein guter persönlicher Bekannter Shaws, in den ‚Dokumenten des Sozialismus' im Winter 1902 einen Essay: ‚Bluffing the Value Theory' (Wie man Leuten die Werttheorie aufheischt). Dies war ein schon 1889 entstandener Artikel Shaws aus einer großen Diskussion der englischen Sozialisten. Ob die Ricardo-Marxsche Arbeitswerttheorie oder die Jevons-Mengersche Grenznutzenlehre ökonomischer Analyse zugrunde zu legen sei, das wurde mit Geist, Witz und Leidenschaft abgehandelt. Von Theaterstücken und Romanen spürte man freilich auch da keinen Hauch.

Indessen zu eben dieser Zeit, Ende 1902, ging Shaws Gestirn auch für die Welt der nur literarisch Gebildeten auf. Siegfried Trebitsch, ein junger wiener Schriftsteller, der damals von London Theaterberichte nach Oesterreich sandte, wurde durch Englands fortgeschrittensten Kritiker, den Ibsenübersetzer William Archer, auf Shaw hingewiesen und beschloß, ihn als Uebersetzer nach Deutschland zu bringen. Im Winter 1902 auf 1903 erschien ein deutscher Band: Drei Dramen von Bernard Shaw, enthaltend ‚Candida', ‚Helden', ‚Ein Teufelschüler'. Gleichzeitig nahm sich Trebitsch mit großer Energie des Bühnenvertriebs dieser Dramen an; schon im Februar 1903 war die erste deutsche Shaw-Aufführung: das Raimundtheater in Wien spielte den ‚Teufelskerl' (The Devils Disciple). Von Stund an war Shaw für das ‚gebildete' Deutschland vorhanden. Für Literaturfreunde im ärgerlich engsten Sinne des Wortes gab es sogar noch eine besonders einprägsame Sensation: eine heftige Preßpolemik, die sich unmittelbar nach dem Erscheinen des Buches über die Qualität der Uebersetzung erhob, und die jedenfalls die Folge hatte, daß dem Auge des Zeitungslesers der Name Shaw eingeprägt wurde. Der Autor selbst trat für seinen Uebersetzer ein; am Tage vor der wiener Erstaufführung stand ein Artikel: ‚Der Teufelskerl' von G. B. Shaw in der wiener ‚Zeit'. Zum ersten Mal schillerte der höhnische Ernst dieses paradoxen Stils über deutschen Zeitungsspalten.

Nun war Bahn gebrochen. Trebitsch übersetzte weiter (zuerst den ‚Schlachtenlenker'); die Bühnen spielten Shaw (zuerst, nach Wien, das dresdner Hoftheater ‚Candida'; danach, im Frühling 1904, das berliner Neue Theater unter Max Reinhardt ‚Schlachtenlenker' und ‚Candida'). Georg Brandes, der europäische Literaturimpresario, der Einführer Ibsens und Nietzsches, besann sich auf seine Rolle; ein Artikel in der ‚Zukunft'

stellte im April 1904 deutschen Lesern den Dramatiker Bernard Shaw vor. Die Mode war etabliert. Die Mode — der nervöse Großstädter-Instinkt des literarischen Publikums von heute braucht als Surrogat eines dauernd und klar gerichteten Grundwillens die wechselnde Konzentrierung auf anspannende Sensationen; da ihm Wille und Geschmack haltlos zwischen den Idealen verschiedener Klassen, Kulturen und Zeiten schwanken, so sucht er für seine Sensation weder Gutes noch Schlechtes, Edles noch Gemeines: er nimmt alles, was man ihm in den Weg führt und und was ihm aufzufallen vermag, als nur ein wenig anders, absonderlich, unterscheidbar. Nun hatte der Geschmack einiger Geister diesem Publikum den Bernard Shaw über den Weg geführt — unterscheidlich genug sah er ja aus. So ward er begierig ergriffen. Und während er den Wenigen Interesse abgewann, ward er bei den Vielen eine Mode. Obwohl es vorläufig durchaus nichts einbrachte, spielten alle Theater Shaw — noch Ende 1904 kamen ‚Teufelskerl' und ‚Helden' in Berlin heraus. Sylvester 1904 wußten alle literarisch Gebildeten in Deutschland, daß Shaw ein englischer Lustspielschreiber sei, und alle kritischen Persönlichkeiten in Berlin und Wien hatten zu ihm ‚Stellung genommen'.

Es wird, ehe man diese Stellungnahme kennzeichnet, nötig sein, kurz in Erinnerung zu bringen, wie damals die Lage (Sehnsucht und Bedürfnis) der literarischen Welt war. Es war, wie es im wesentlichen noch heute ist. Als eine abgeschlossene klare Periode lag die Wiederbelebung der deutschen Literatur durch den ‚naturalistischen' Aufruhr der achtziger Jahre hinter uns. Was sie uns als unverlierbaren Besitz hinterlassen hatte, war ein erneutes Gefühl für die Pflicht und die Würde der Kunst: Sprecherin und Gestalterin des gegenwärtigen, kämpfenden und arbeitenden Lebens — nicht gefälliges Gesellschaftsspiel für Feierstunden zu sein. Aber die Illusionen, unter deren Schutz dieser neue Wille zur Wirklichkeit damals gesiegt hatte, lebten nicht lange; weder die formale, daß die Kunst keinen andern Ehrgeiz haben dürfe, als „möglichst genau wieder Natur und nichts als Natur" zu sein, hielt vor, noch jene inhaltlichen, die die jungen Aufklärer jener Tage aus den sozialpolitischen und wissenschaftlichen Bewegungen der Zeit zogen. Jene eben aufstrebende Partei, mit der sich die jungen Literaturrevolutionäre im Bunde wähnten, die Sozialdemokratie, zeigte sich sehr bald als zu sehr im Klassenstandpunkt beschränkt, zu sehr ‚proletarisch', um eine künstlerisch-reine Bewegung tragen zu können. Wie so ziemlich alle Träger geistiger Kultur seit zweihundert Jahren (Marx und Lassalle nicht ausgeschlossen!), waren die jungen deutschen Dichter damals gut bürgerlicher Herkunft; gleichwohl witterten sie in der proletarischen Bewegung die stärkste Lebenskraft der Zeit, und sie alle: die Harts, Bölsche, Wille, Hauptmann, Hartleben, Holz, Schlaf, Dehmel, begannen als mehr oder minder bewußte Sozialdemokraten ihren Weg — um sehr bald die unglückliche Ehe mit einer Macht zu lösen, die einstweilen nichts als sich selber wollte und jedes geistige Leben außerhalb ihres Umkreises übersah

oder zu ihrem Zweck vergewaltigte. (Das Programmgedicht dieser Fortentwicklung von der Partei ist Hartlebens ‚Hanna Jagert'.) Und wie dieser positive Glaube auf sozialpolitischem Gebiet erlitt bald der Positivismus dieser aufklärerischen Stürmer auch religiös-philosophischen Schiffbruch. Naturwissenschaft und Nationalökonomie, Darwin und Marx, hatten diese Generation stolz, sicher und irdisch gemacht, sie schwelgte in der ‚leeren Freiheit', sich als ‚nur' naturbedingt und aller überirdischen Autorität ledig zu fühlen. Die Loslösung des Menschen vom außerweltlichen Gott und seinem Gesetz war ihr Kampf, Sieg und Glück. Aber ein halbes Menschenalter später begannen die gleichen Lehren der Darwin, Taine und Marx die entgegengesetzte Wirkung zu üben! Man fühlte nicht mehr so sehr, daß man einem alten Gesetz entronnen, als daß man einem furchtbaren neuen untertan geworden sei. Die Natur, über deren Befreiung und Verselbständigung man triumphiert hatte, ward nun als eine viel unheimlichere Herrin für den einzelnen Menschen fühlbar, als es der alte Gott je gewesen war. Mit Vererbungs- und Milieulehre ward das ganze Menschen-Ich in den dunklen Fluß der Natur hineingerissen, ward zu einer Durchgangsstation von ‚tausend Leben'. „Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag": so klein fühlte sich plötzlich der Mensch. Er ward angstvoll und unsicher und griff — während er seinem Geist den Trieb, immer weiter aufzulösen und zerzweifeln, nicht wehren konnte — fühlend nach einem festen Punkte aus hinter diesem unheimlichen Fluß der Dinge. Der Gott der alten Mystiker wurde wieder wach: im buntesten Glanz der Farben, im wildesten Schauer der Empfindungen wollte man ihn fassen. So entstand die neue Romantik. Als ein übersinnlich-sinnlicher Freier zog sie aus, Gott wieder zu finden. Den äußern Lebenskämpfen ging sie vorbei; aber sie belauerte die subtilsten Eindrücke der sinnlichen Welt, sie verwühlte sich im Innern des Menschen, sondierte die zartesten Seelengeflechte, um nach der erhaltenden Kraft zu forschen. Der Naturalismus schlug nach innen: er ward Impressionismus. Und aus Impressionismus ward Auflösung, Skepsis und Mystik. Eine psychologische Kunst hub an, gegen die das bischen Milieustudie der voraufgehenden Jahrzehnte sehr plump schien, und doch zugleich ein Drängen nach mehr als wirklichen Werten, dem der Naturalismus etwas offenbar Törichtes war. Diesem ganz nach innen gewandten, rein subjektivistischen Geschlecht ging jetzt statt des Kulturkämpfers und Ethikers Ibsen: Ibsen der Psycholog, der Skeptiker, der Mystiker auf. Maeterlincks angstvolles Stammeln von der geheimnisvollen Macht fand andächtiges Gehör, und die fiebrige, rauschvolle, ganz in sich selbst gesättigte Kunst des Iren Oscar Wilde hatte eben, im Winter 1902/3, ihren großen Erfolg durch Max Reinhardts Aufführung der ‚Salome' gehabt. Nervös, unruhvoll und sehnsüchtig sah man sich nach neuen Wegweisern um. In diese Situation trat nun der verdeutschte Shaw ein. (Fortsetzung folgt)

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Fortsetzung)

12. John Gabriel Borkman

Aus ‚John Gabriel Borkman‘ klingt das Rheingold-Motiv: Ein Macht-Gieriger entsagt, seiner Gier hemmungslos zu dienen, der Liebe. Das ist der Kern der Tragödie.

Die beleidigte Liebe rächt sich. Wie einsam ist es um den alten John Gabriel! Die eigene Frau (der er im Verfolg seiner fixen Machtidee sich beigesellte) hat nur Haß und Verachtung für ihn, der eigene Sohn Gleichgültigkeit, die Menschen Scheu. Es ist ein symbolisches Ende, wenn Borkman inmitten von Schnee und Eis seine Augen schließt. Die Machtträume, denen er sein Leben, sein Denken und Empfinden weihte, umgeben strahlend-lebendig den scheidenden Mann. Die Menschen (Frauen), deren Leib und Seele er seinen Träumen opferte, schweben als wesenlose Schatten um den Sterbenden.

John Gabriel Borkman ist ein Protest gegen den männlichen Schaffens-Egoismus. Fast alle letzten Ibsen-Dramen sind durchsickert von der schwermütigen Erkenntnis: Jedes große ‚Tun‘ fordert ein übergroßes Opfer an ‚Sein‘. Und: das Ewig-Männliche zieht uns hinab!

Peter Altenberg schrieb einmal: „Der Mann hat eine Liebe: die Welt! — Das Weib hat eine Welt: die Liebe!“ Das ist das zweiästige Hauptmotiv des ‚John Gabriel Borkman‘. Alle Themen, die sonst ins Drama eingeflochten sind, verstärken, variieren nur dieses Grundthema, zeigen es in seinen letzten Konsequenzen, auf seinen tragischen Höhepunkten.

Der Wille zur Macht und der Wille zur Liebe, verkörpert in einem männlichsten Mann und in einem weiblichsten Weib, sind die Protagonisten des Spiels. „Du hast das Liebesleben in mir gemordet“, sagt Ella Rentheim, und Borkman sagt von den Frauen: „Das Leben verleiden und verstören sie einem! Verpfuschen unser ganzes Schicksal, unsern ganzen Siegeslauf.“ Dann später, nachdem er seine leidenschaftliche Liebe zur Macht, zum Wirken ins Große, einbekannt hat, wirft er der Jugendfreundin vor: „Da willst Du von nichts anderm wissen, nichts andres gelten lassen in der ganzen Welt — blos Deine eigene Herzensangelegenheit.“ Und sie erwidert stolz und sicher: „Blos die! Blos die! Ganz recht . . .!“ Zu einer merkwürdigen, fast krassen Erhabenheit sind die männlichen und weiblichen Egoismen in diesem Drama erhöht. Was sie an geheimen Kräften, was an geheimem Fluch bergen, wird frei.

Es ist nichts Unklares in diesem Ibsenschen Alterswerk, es ist logisch und konsequent durchaus. Seine Worte sind nicht zweideutig, sondern nur so satt an Sinn, daß ein überschüssiger Teil dieses Sinnes gleichsam verdunstet, in einen andern, weniger leicht faßbaren Aggregatzustand übergeht, ‚symbolisch‘ wird.

Ibsen hat zur Vertiefung der psychischen und gedanklichen Perspektive seiner Dramen nie Gewaltsameres getan, als die Bühne

selbst tut, wenn sie von einem Schleiervorhang die harten Grenzen ihres Materials ein wenig verwischen läßt. Es wird solcherart ein Halblicht geschaffen, in dem unser äußeres Auge ein bischen weniger, unser inneres aber um so mehr und um so weiter sieht. Es wird gerade so viel Dunkel erzeugt, daß Geister erscheinen können!

Und mit welcher Meisterschaft ist im ‚Borkman' der reale Einzelvorgang, bei Belassung seiner vollen dramatischen Härte, aufgelöst in ein Abstrakt-Allgemeines, wie tief und schön und lautlos spiegelt sich alles Geschehen, mystisch vergrößert, in klaren Symbolen. Man betrachte den Weg des Borkman. Den Weg von der Zelle in den Saal, von dort ins Freie, Weite, in die Höhe, wo ihm die ironische Erfüllung seines Träumens wird, das Reich der Unendlichkeit. Oder die Schlußszene des dritten Akts, dieses gierige Werben der drei gealterten, vereinsamten, frierenden Menschen um den Sohn, um ein Stückchen Wärme. Aber das Leben tritt zur Türe herein, kokett, kalt, grausam, schlau, und nimmt ihn einfach, schluckt ihn sans phrase. Oder die schöne Bedeutsamkeit von Saal und Stube im Stück. Oder die Silberschellen des Schlittens, indem die Jugend, fröhlich-sorglos das Alte niederstoßend, ins Dunkle fährt.

Der John Gabriel Borkman ist eine Gefahr für Schauspieler, die zum Deklamieren neigen. Es ist eine Patina von Komödiantentum um den verbitterten Greis, die als solche gespielt werden muß. Borkman ist wohl ein bischen Komödiant, aber nicht aus Wesensanlage, sondern aus Schicksalsfügung. Jede allzulang hungernde fixe Idee kapselt sich allmählich, sich selbst gesteigert imitierend, in eine komödiantische Hülle ein, sättigt sich ein wenig an Pose. Und psychologisch ist es ganz gewiß plausibel, daß dieser Borkman, der so lange nach der Anerkennung der Welt für sein Ich vergebens lechzte, in verstiegener Selbstanerkennung ausgleicht, was ihm die andern an Bewunderung weigerten, sein eigenes Ich allmählich schauspielerisch-pathetisch übertreiben lernt, schon um das drohende Gespenst des Selbstzweifels fortzuscheuchen. Herr Emanuel Reicher hat nicht das Zeug, das Sekundär-Komödiantische eines Charakters darzustellen. Ernst Hartmann spielte gerade diese feine Schattierung der Figur mit bewundernswerter Delikatesse.

Ueberhaupt: die wiener Burgtheater-Aufführung ist mir lieber. Sie ist stimmungsvoller, nobler, an Eindrücken reicher, sauberer. Bei Brahm herrscht eine Unempfindlichkeit in Sachen des szenischen Geschmacks, die schon imponierend ist. Eine asketische Auffassung und Lösung der dekorativen Fragen mag gelten. Niemals eine so rohe, saloppe, gleichgültige. Die Regie des Lessingtheaters verachtet offenbar alles Szenisch-Aeußerliche (oder sie hat dafür stumpfe Nerven).

Aber es ist doch sehr schön, durchaus im Sinn der Dichtung und dramatisch wertvoll durch seine suggestive Stimmungskraft, wenn etwa das Zimmer der Frau Borkman irgendwie die Eindrücke: Starrheit, Kälte, Schweigen, Freudlosigkeit vermittelt, sich irgendwie der Persönlichkeit, der es so lange Jahre hindurch Wohnraum war, assimiliert zeigt, kurz:

wenn es eine Physiognomie hat. (Wie es sie in Wirklichkeit ja zweifellos hätte.) Ein schattenreicher, hallender, mit Einsamkeit infizierter Saal, wie ihn das Burgtheater für den rastlos auf- und abstapfenden Bankdirektor erbaut hat, schlägt mit seinem saugenden Dunkel, seiner Größe und Leere einen mächtigen Akkord an, der die einzelnen dramatischen Stimmen harmonisch bindet. Das hat doch nichts mit ‚Ausstattung' zu tun! Und wenn das Lessingtheater schon keinen stimmungsvollern ‚Saal' herzustellen imstande ist, mindestens müßte es ihn nicht so mit Möbeln vollstopfen, daß des Bankdirektors Unrast zu einem Zick-Zack-Geschlängel um Tische und Stühle gezwungen wird.

Und das Licht — dafür gibt es doch gar keine Ausrede. Die Bühne verdunkeln ist erlaubtes Stimmungsmittel, auch für die keuscheste Regie. Im Lessingtheater strahlt des Bankdirektors einsamer Saal in einer fast festlichen Beleuchtung, dann wirds um eine Nuance weniger hell, dann kommt Ella Rentheim mit der brennenden Kerze. Es soll doch ein dramatischer Augenblick sein, wie in der Tür zu des Bankdirektors fast völlig verdunkeltem Saalgefängnis die alt gewordene Jugendfreundin erscheint, das Antlitz vom Licht einer flackernden Kerze so schwach beleuchtet, daß Borkman sie kaum wieder erkennt. Bei Brahm wirkt diese Kerze, da der Saal ohnehin ganz erhellt, von einem rohen, kalten, gemeinen Licht verletzend erhellt ist, als eine schmählich verpatzte Pointe. In dem naturalistischen Lessingtheater ist ihr Zweck offenbar nur der, auf die bange Frage des Zuhörers: Wie ist Fräulein Rentheim die dunkle Treppe hinaufgekommen? eine logisch befriedigende Antwort zu geben. Es ist eine Kleinigkeit: aber sie ist symptomatisch für die Stumpfheit dieser Regie jenen dramatischen Möglichkeiten gegenüber, die nicht im gesprochenen Wort liegen.

Else Lehmanns Ella Rentheim ist ergreifend durch die unübertreffliche Intensität ihres Empfindens und die elementare Stärke, mit der dieses Empfinden sich in Wort und Träne und Gebärde entspannt. Es fehlt dieser Ella Rentheim (wie schon der Frau Alving) ein Weniges zur letzten Würde. Frau Bleibtreu, und in höchstem Maß die Duse, haben dieses Edelrassige, dem man allsogleich glaubt, daß die Menschen in Ehrfurcht vor ihm sich neigen. Um Frau Lehmann, Gott verzeihe mir die Sünde, ist immer, in einem sublimierten Zustand wohl, ein Hauch von Küchenluft. Das tut ihrer herrlichen Kunst natürlich so wenig Abbruch, wie es die häufige Wiederkehr gewisser erstarrter Affektzeichen tut: das eigentümliche langsame Vertropfen der Worte in Augenblicken der passiven Erregung (als verlören die Lippen ihre Macht, die Worte zu halten, und diese fielen nun einfach kraftlos von der Zunge), die bebend vorgespreizten Handflächen zur Abwehr einer quälenden Rede, die trotzig-mütterliche Verteidigungspose mit dem schmerzvoll-entschlossen nach rückwärts geworfenen Haupt und den tief über die eingeklemmte Unterlippe herabgezogenen Mundwinkeln. All diese Spielchiffren, so häufig sie wiederkehren, wirken

immer stark durch die spürbare Heftigkeit der seelischen Motion, die sich ihrer als Ausdrucksmittel bedient.

Das haben die großen Naturen mit der großen Natur gemeinsam: daß ihres Wesens Elemente, so gering an Zahl und so wenig wandelbar sie sein mögen, an Wirkungsreiz nie und nichts einbüßen können. Wald und Berg und Wiese sind schließlich auch immer dasselbe, haben auch immer die gleichen Manieren und Mittel, ihre Art auszudrücken.

Herr Reicher gibt sich unendlich viel Mühe mit dem Borkman. Mehr als mit sonst irgend einer Rolle seines Ibsen-Repertoires. Er hat schöne Augenblicke der Konzentration, er hat gute Töne für die Verbitterung und den getäuschten Menschheitsglauben des Bankdirektors. Aber er hat nichts von John Gabriels Größe, nichts von zwingender Persönlichkeit. Er wird prosaisch in dem Augenblick, wo er poetisch werden will. Sein Aufschwung ist immer ein Absturz in Deklamation. Seine Feierlichkeit hat dumpfen, hohlen Klang. In den Szenen mit dem alten Foldal ist Herr Reicher vortrefflich: weil er ein glänzender Darsteller kleinlicher, enger Seelenregungen.

Emanuel Reicher ist souverän-sicher, so lange er festen, realen Boden unter den Füßen hat. Aber in Brahms Ibsen-Zyklus muß er immer Menschen spielen, unter deren Sohlen die Erde allmählich fortschwebt, und denen deshalb zur Erhaltung ihrer Balance im letzten Akt Flügel wachsen.

Bei den Schauspielern des Lessingtheaters, so große Künstler sie sind, verliert manche Manier, die anfangs erfreute und fesselte, ihre gute Wirkung. Jedes Darstellers Art, mit der man einmal vertraut geworden ist, büßt an Reiz allmählig manches ein. Das liegt in der Natur der Sache. Woher aber kommt es, daß bei einigen großen Künstlern dieser Reizverlust doch nicht eintritt? Herr Hartmann kann zum Beispiel, wie's seine Eigenheit, mit den beiden Schwurfingern noch so oft Melodien durch die Luft schnörkeln — ich werde das gelegentlich als deplaziert empfinden, aber niemals als verletzend manieriert, als unangenehm-gewohnt. Woran liegts? Ich glaube erstens daran: daß es ein Unterschied, ob eine Manier sinngemäßer, charakteristischer Ausdruck persönlicher Artung, oder ob sie ein erstarrtes Mittel darstellerischer Technik ist. Und zweitens: am Materialunterschied. Diese Künstler des Lessingtheaters sind geniale Verwerter, Benützer, Ausbeuter ihres Materials. Aber das Material par exemple der alten Burgtheater-Schauspieler ist halt doch ein etwas andres. In Berlin haben sie vielleicht die bessern, tüchtiger geschulten Sänger. Aber ganz gewiß nicht die schönern Stimmen (Herrn Sauer ausgenommen).

* * *

Ich möchte hier ein paar prinzipielle Bemerkungen über Frau Duses vielgerühmte Darstellung der Ella Rentheim, John Gabriel Borkmans resignierte Jugendgeliebte, anschließen. Natürlich ist es wunderschön. Und es

hat keinen Sinn, mit verzweifelten Anstrengungen am Baum der Adjektive zu rütteln, um für Frau Duses Spiel, für den Zauber ihrer Erscheinung, ihrer Hände, ihrer Stimme und Gebärde, für die Melancholie ihres Antlitzes und die holde Wehmut ihres Lächelns zu allerhöchst prangende, von keinem noch gepflückte Worte herabzuholen. Das ästhetische Phänomen: Duse bleibt das gleiche, ob man es in einem Ibsen-Stück oder in einem ödesten Boulevard-Schmarrn erlebt. Wenn Frau Duse traurig im Fauteuil sitzt, die weißen, stillen Finger gefaltet, als wären sie zu Händen verzauberte Flügel, den Blick in mystische Ferne verloren, um den Mund ein schmerzlich-mildes Heilandslächeln — so ist das bezwingend schön, rührend, ob es nun der nichtigsten Theateralbernheit oder der tiefsten Seelentragödie gilt. Die Darstellung der Ella Rentheim durch Frau Duse gibt ein harmonisch-sanftes Vorübergleiten solch eindrucksvoller Bilder: Die Trauer, Die Wehmut, Der Verzicht, Das gebrochene Herz, Das verlorene Glück und so weiter. Typische Gefühlsmelodien, auf dem edlen Instrument: der Duse Antlitz, der Duse Körper mit vollendeter Kunst gespielt. Von solchem ästhetischen Zauber umstrickt, ist man aber geneigt, schief zu werten; die kritischen Lobakzente geraten ins Taumeln und plazieren sich, wo sie nicht hingehören. Als Ella Rentheim, scheint es mir, bleibt der Darstellung der Frau Duse Wesentlichstes versagt. Ella Rentheim ist eine Frau, die durch Leiden sehend geworden ist. (Fast allen Ibsen-Heldinnen widerfährt dies.) Der psychische Kräftestrom, durch Schicksalsdruck dem Terrain der Liebe, wohin sonst sein naturgemäßer Lauf strebt, abgewendet, ist bei solchen Ibsen-Frauen dem geistigen Gebiet zugeleitet. Es sind: zur Klugheit, fast zur Hellsichtigkeit entartete (wenn man will: erhöhte) Frauen. In ihnen wurde Licht, was nicht Wärme werden konnte! Von daher ihre lucide Trauer, ihr lächelnder Opfermut, ihr sibyllinisches Gebahren. Von daher der frostige Hauch um sie, die bleichen, kalten Farben, in denen ihre Sehnsucht blüht. Frau Duse spielt eine durchaus weiche, melodisch-traurige, in schöner Wehmut gelöste Ella Rentheim, eine sanfte Folge süßer Dissonanzen auf der Gefühlsharfe. Der starke Wille, das harte Wissen, kurz: der kristallene Kern der Figur bleibt verhängt von vielen zarten Schleiern der Empfindsamkeit. Freilich ist es ein erlesenes Vergnügen, zu sehen, in welch unvergleichlicher Anmut und Würde Frau Duse mit diesen Schleiern hantiert, wie hoheitsvoll sie ihr Haupt mit ihnen verhüllt, wie weich und schön die zarten um ihre Schultern fließen. Aber es ist ein Vergnügen, das in gar keinem Zusammenhang mit den Schicksalen des Fräulein Ella Rentheim steht. Vielleicht ein weit höheres Vergnügen, als es irgend eine weniger edle, weniger schöne und ergreifende Darstellerin mit der tiefsten geistigen Durchdringung der Rolle bieten könnte: aber dann strecke sich die kritische Phraseologie aus den Krümmungen der Ekstase wieder gerade, konstatiere, daß der Ibsen-Zauber gebunden bleibe, und füge immerhin schleunigst hinzu, daß der entfesselte Duse-Zauber mehr als reichlichen Ersatz für ihn bietet. So wär' es ehrlich. (Schluß folgt)

Boboligärten / von Martin Beradt

Still! . . . Allein sitze ich im Amphitheater der Boboligärten zu Florenz. Den dunkelblonden Pittipalast habe ich als Szene, seine vorspringenden Seitenflügel als Kulissen hingestellt. Mit großartiger Bewegung winke ich einem Schließer, daß er herankriecht wie ein Hund, weil er dieses florentiner Pack zu spät mit Püffen aus dem Parke jagte. Sagt er etwas? Den Mund soll er halten und lieber die Denkmäler wegräumen, die hinter den Sitzreihen vor den dunkelgrünen Heckenbüschen, übel hingesetzt, sich flegeln. Wegräumen soll er sie, und den Mund soll er halten. Ruhe will ich haben. Ich will Ruhe haben, weil ich nachzudenken habe.

Schließlich hebe ich die Hand, daß die Szene angehe. Wird man auch den Akt spielen, für den meine Laune sich entschied? Ah, da tritt schon mein blondester Schauspieler auf und hebt seine stolzen Monologe an. Nicht mit den Knieen so tänzeln, Bester! Das ist selbstgefällig. Wenn du es heute gut machst, ernennt dich meine Laune zu meinem Hofschauspieler. Wirst du lauter sprechen, Bursche? Was darf kein König tun — wie? Streng deine Stimme etwas an, daß sie ein wenig heiser werde. Ich höre heisere Leute gern. Man merkt da gleich, wie sie falschzüngig reden.

Tier, wenn du nicht lauter sprichst — in dieses Theaters Mitte steht eine schwere, dunkle Wanne von Granit. Ich lasse deinen Kopf an deren harte Wände schmettern, wenn du nicht lauter sprichst, und deine Knie nicht anders tanzen. So, jetzt befriedigt mich seine Stimme. Und auch sein Bein scheint jetzt kommod. Aber ich bin nun seiner Monologe satt. Die dunkle Bianca komme . . Rrrrrrasch . . !! Sie kommmmme!!!

Ah: Feierliche Fackelschwinger tanzen um sie herum, Knaben, die hinter ihrer Schleppe laufen, schlagen in die Hände. Oh, dieses violette Kleid rauscht gut, und diese gelben Rosen müssen duften, wenn man sie näher einer Nase hat. Und wie ihr Haar ganz dunkel und in Knoten in diese überhellen Lüfte steigt. Ihre Brust schwillt ab und auf, um ihren Mund schwillt ein verheißungsvolles Lächeln. Wie lacht dies Weib? Sie lacht mir zu verliebt mit diesem Histrionen! Sie soll nicht lachen, und ihre Brust soll nicht vor diesem Lachen auf- und niedergehen. Ich sage über meine Schulter etwas in die Luft. Verstanden, Conte? Wie, er erlaubt sich zu glauben, daß mein Mißtrauen unberechtigt sei? Aber er hat sich nichts zu glauben zu gestatten. Und bringe er mir rasch, ich bitte, heftig rasch, die Nachricht: Küßt dieses Weib noch immer? Ich muß die Augen schließen: denn diese Küsse sind ja Gifte. Nun, an diesen Giften will ich nachher mich berauschen. Meine Augen gehen, wie aus einer Wollust, auf. Was, noch immer küßt dieses Weib? Mein Kopf wird rot. Laufen soll der Conte. Seine Waden sind dünnstengelig genug.. Und dieses Weib soll abtreten. Verstand man nicht? Abtreten soll dies Weib.

Mag es hinter Büschen seinen Jüngling küssen. Ich seh nicht gern zu, wenn sich andre lecken.

... Die Cypressen gehen stumpf in diesen weißen oder blauen Himmel, und es will dunkeln. Ich lasse den Mond mit einer zarten Sichel über das Theater scheinen, ich setze eine späte Abendwolke auf den Pitti. Musik!! Die Fenster des Pitti gehen auf. Eine Appassionata schwillt heraus. Aber da ist keine Leidenschaft im Spiel. Ich klopfe mit dem Stocke auf. Piu vivace! So! nun dröhnt es, schmettert, donnert es. Halt! Man schließe jene Fenster. Man winke dem Mond ab. Die Wolke gehe vom Pitti weg, breite dunkelnd sich auf meinen Mond. Und mehr Cypressen! Und das Ballet soll kommen. Fackeln! Und — oh, Bianca soll heraufkommen und neben mich sich setzen. Nein, vor mich, eine Reihe tiefer, daß ich ihr über die Schultern sehen, ihre Brust betrachten, ihr Haar eratmen kann.

Leise Sandalentänzerinnen, violett, blau, grün, fingern, Schmetterlingsflügel am Leibe, heran. Sie schweben wie Libellen, wirbeln in der Luft .. Näher! Ich will euch sehen! Tanzt zu mir her! Und mehr Musik! Tanzt Chöre, Reigen, Mühlen — da, da, wie heißt der violette Page da?! Meergrüne Knöpfe tanzen auf seiner Brust. Man schreibe seinen Namen auf für später ... Nein, nein, was für Beine hat denn dieser Page?! Diese Bianca ist ein Dutzendmädchen, dieser Page eine Zauberei. Man hole mir diesen Pagen gleich, und er (über die Schulter) er, Conte, sorge, daß dieses Mädchen von Bianca eine Woche mit keinem andern Mann zusammen schlafe.

So setz dich neben mich, mein Page! Was willst du, meine kleine, violette Zauberei? „Musik!" „Musik!!!" „Feuerwerk" ... „Rrraketen!!!" Pagin, du hast so schöne volle Escarpins! Mehr Feuer willst du? Steckt die Cypressen an! Du hast violette Lippen, Pagin ... Sie sind gefärbt? Oh, so etwas sagt man nicht ... Wer ist garstig? Dieser Schließer? Nein, dumm ist er nur und seine Fratze unverschämt. Er hat die Steinbilder immer noch nicht weggeräumt. Ich stecke morgen ihn ins Bagno. Du hast schwarzgemalte Augen, Pagin, viel schöner als Bianca. Nicht, Bianca, sie ist häßlich. Ja, man lege sie nackt in die Wanne von Granit, daß jeder sehe, wie abnorm an Häßlichkeit dies Weib ist. Und dies Weib erlaubte sich zu küssen, und mein Conte gab den Bescheid, das sei nur Spiel gewesen. Komm, Pagin, komm, geh mit mir in den Pitti, schlafen! He, sie da, grüne Dame, verneige sie sich tiefer, daß man über ihre Schulter etwas sehe, und jene knallrote Tänzerin, ja, da, sie meine ich, hat sich anders zu verbeugen, wenn ihr Souverän vorübergeht ..

Oder man könnte diese Bianca in dieser Wanne erdolchen lassen. Diesem Granit muß rot gut stehen. Wie, er glaubt immer noch, dieser Conte, nur an ein Spiel? Nun desto besser: Das Blut von Unschuldigen floß an diesen Orten oft genug. Man bleibe bei der Sitte ...

Und am Arm meiner Pagin schreite ich in großer Haltung nach dem Pitti.

— Dieser Schließer ist so unverschämt und haranguiert mich da, daß er unter keinen Umständen länger meinen Aufenthalt in diesem Garten dulde. Köstlich! Endlich ein Mann von Geist, der einem König etwas zu sagen wagt. Einen solchen Mann muß man festhalten, sich verpflichten. Und ich senke ein königliches Trinkgeld in seine gut gekrümmten Finger . . .

Rundschau

Die natürliche Tochter

Eugen Kilian sucht das Repertoire des münchner Hofschauspiels dadurch individuell zu gestalten, daß er ihm klassische Dramen einfügt, die man anderorts selten zu sehen bekommt. Die Methode ist vielleicht ein bischen zu einfach und philologisch; aber bei der äußern Lage und bei dem Spielerbestand der Hofbühne verspricht dieser Weg im allgemeinen gutes Gelingen und ist wohl der klügste, unserm Hofschauspiel auch über München hinaus Ansehen und vielleicht eine gewisse Bedeutung im gesamten Theaterleben des Reichs zu gewinnen.

Der Versuch, ‚Die natürliche Tochter‘ dem Repertoire einzubürgern, war dankenswert und versprach von vornherein freundlichen Erfolg. Denn derartige typisierende Dramen erfordern von den Spielern in erster Linie Würde, Gemessenheit, geschmackvolle Deklamation, und die psychologisierende Gestaltungskunst, die man gemeinhin als des Schauspielers beste Tugend rühmen wird, stiftet bei solchen Aufführungen — Reinhardts ‚Braut von Messina‘ hat es gezeigt — mehr Schaden als Nutzen. Da nun die Hofbühne eine Anzahl geübter und repräsentativer Sprecher besitzt, und da auch die wertvollern darstellerischen Qualitäten ihrer Spieler gerade bei einer Aufführung dieses Dramas zu angemessener Geltung kamen, konnte Kilian eine runde, schöne Vorstellung schaffen, mit der Goethe und Erich Schmidt gewiß zufrieden gewesen wären.

‚Die natürliche Tochter‘ ist undramatisch, ja antidramatisch. (Es bleibt charakteristisch für den Dramatiker Goethe, daß den Höhepunkt im dritten Teil der Eugenien-Trilogie, die alle Greuel der Revolution zu schildern bestimmt war, die Auffindung eines höchst harmlosen Sonetts bilden sollte.) Die Geschehnisse sind nicht um ihrer selbst willen da; sie sollen lediglich die Korruption eines großen Reiches versinnbildlichen. Diese Korruption selbst wird aber nicht gestaltet; man hört nur in sorglich glatten, schönen Versen fernher davon sprechen. Die Verhältnisse des Reiches, wie sie dem Zuschauer sich zeigen, sind wohlgeordnet, gesund; der eigentliche Urheber der Intrige, der Sohn des Herzogs, tritt nicht auf, und die Vollbringer seines Willens zeigen sich als so weise, menschliche Menschen, daß man ihnen die hinterhältig kleinlichen Pläne schlechthin nicht glaubt. Doch vielleicht kam es Goethen weniger auf die Schilderung der Hofintrige an; vielleicht sollte vor allem die stumpfe Trägheit, mit der Volk, Obrigkeit und Geistlichkeit der Entführung Eugeniens zuschauen, den allgemeinen Verfall kennzeichnen: aber

wie es um die Ordre des Königs bestellt ist, durch die die Hofmeisterin diese allgemeine Tatenlosigkeit bewirkt, erfahren wir nicht. Ist dieses Schriftstück gefälscht? Ist es dem König unter harmlosem Vorwand zu verbrecherischem Zweck entlockt? Ist der König in das Komplott mitverwickelt? Sicher ist, daß „das bangende Gefühl einer zerfressenen Gesellschaft" kaum auf dem Umweg über etliche ziemlich mühselige Syllogismen, geschweige denn durch die bloße Anschauung entsteht.

Kilian hat deshalb klug daran getan, das Werk nicht als die Exposition einer Trilogie, sondern als geschlossenes Ganzes aufzufassen, und Goethes Untertitel ‚Trauerspiel' in ‚Schauspiel' zu verwandeln. Freilich hat das Stück auch so nur geringe theatralische Qualitäten. „Das Publikum", schreibt Schiller über die Uraufführung, „konnte sich in die erstaunlichen Longeurs, die den Gang des Stücks aufhalten, nicht recht finden, und ich werde Goethen sehr anliegen, es merklich zu verkürzen. Die Ansicht eines neuen Publikums gibt mir viel neue Blicke über das theatralische Wesen ... Goethe hat sich in der natürlichen Tochter des Theatralischen noch nicht bemächtigt, es ist zu viel Rede und zu wenig Tat, aber die hohe Symbolik, mit der er den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines ideellen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswert."

Kilian hat diesen Stil glücklich erfaßt. Er gab Dekorationen und Kostüme, die schön und würdig waren, und die typisierten, ohne zu langweilen (nur den Platz am Hafen mochte man anders wünschen). Und er stimmte die ganze Aufführung sorglich und mit Erfolg aufs Gemessene, Rhythmische, Deklamatorische ab.

Lützenkirchen war ein König von schöner Repräsentation, würdig auch in Schwäche und Sorgen. Jacobis tönendes Organ schöpfte alle Schönheiten aus den edelgegliederten Versen, die der Dichter dem Herzog zugeteilt: er war goethisch in der Ruhe und mehr noch im Schmerz. Ueberraschend gewandt wußte Steinrück seine kantige Gestaltungskunst der weichen Rhythmik der Dichtung anzupassen, und in den Händen Graumanns wurde die am tiefsten erfühlte Gestalt des Dramas, der (brackenburgische) Gerichtsrat zu einer erlesenen Mischung von Enge und Nüchternheit und schüchterner, rührender Sehnsucht. Selbst die bei der Lektüre peinlich blasse Hofmeisterin gewann in der Verkörperung Anna Dandlers ein wenig Farbe.

Die Lossen war Eugenie. Seitdem man weiß, daß diese Spielerin dem Lessingtheater verpflichtet ist, hat man sich angewöhnt, sie mit ungemessenem Lob zu überhäufen. Es sei nun gerne zugegeben, daß etwa ihre Inge in Babs ‚Blut' etwas sehr Lichtes und Schönes war: aber ihre Eugenie sprengte den Rahmen des Werkes und der Aufführung. Sie wollte noch mehr Anmut und ‚stolze Lieblichkeit' geben als der Dichter und opferte diesem Bestreben das Schönste ihrer Rolle: die ruhvoll atmende Herrlichkeit der Verse.

Lion Feuchtwanger

Das londoner Theaterjahr

Eigentlich wars das ganze Jahr hindurch ein beständiges Warten auf Gutes, das kommen sollte und nicht kam. Das ‚Nachmittagstheater' in Trees His Majestys begann verheißungsvoll mit Hauptmanns ‚Hannele', schwankte dann aber ziemlich bedenklich in der Wahl seiner Stücke, brachte ein künstlerisch totes Frauenpropagandastück, ein literarisch fein

ziseliertes, dramatisch aber flügellahmes Exerzitium des vornehmen Romanschriftstellers Henry James, versuchte vergeblich, Schnitzler mit seiner frühen, gefühlsüberschwänglichen ‚Liebelei‘ hier einzuführen, und nahm sich endlich sogar einer Oper an, des in Deutschland unter dem Titel ‚Strandrecht‘ wenig vorteilhaft bekannten Opus der Miß Ethel Smyth, die als englische Komponistin natürlich hier von vornherein ein gewaltiges Talent sein muß. Seltsam ist nur, daß, wie sehr national gesinnt die englischen Kritiker zum Teil auch sind, das Publikum sich den Teufel um die Nationalität dessen schert, der ihm die rechte, beliebte Nahrung, sie sei gut oder schlecht, vorsetzt; das gilt ebenso sehr für Butter und Käse, Zwiebeln und Lauch, als für Schauspiele, Opern und Musik. Von Shaw gab man seine Dramatisierung des eigenen, in persönlicher Beziehung sehr interessanten und aufschlußreichen frühen Romans ‚Cashel Byrons Beruf‘, den sogenannten ‚Admirable Bashville‘, der in seiner fünffüßigen Jambensprache sich zugleich an Shakespeare und, noch mehr, an den nichts als kotauausübenden Verhimmlern des Dichters reibt. Shaws neuestes Werk, ‚Blanco Posnets Erweckung‘, das sich um religiöse Fragen dreht, wurde bekanntlich vom Zensor als gotteslästerisch verboten und hat in den augenblicklich stattfindenden Komiteeverhandlungen über die Frage der Abschaffung, Beibehaltung oder Verbesserung der Zensurbehörde und ihres Wirkens ein wichtiges Argument abgegeben. Um ein zweites verbotenes Stück, das die Frauenfrage behandelt, ‚Zeitungsausschnitte‘ benannt, herauszubringen, wurde gar eine eigene dramatische Gilde von den propagandakundigen, unermüdlich aktiven Suffragettes gegründet. Es gab viel zu lachen dabei. Das Stück ist übrigens nur als Gelegenheitsstück gemeint und sollte in diesem Geiste aufgenommen werden.

Auch die Stage Society kann auf keine sehr bedeutende Saison zurückblicken. Ihr erstes Stück lieferte der leider auf traurige Weise gestorbene St. John Hankin (er verübte Selbstmord), von dem man noch Gutes und Eigenes hätte erwarten können. Das Stück — das Menschenrecht der Frau behandelnd — war brillant in vielem; als das Feuerwerk aber verpufft war, lag zu viel der grauen Asche umher, und alles andre schien verflogen. Das gleiche war der Fall mit den andern Stücken, die die Society herausbrachte; viel Shawsches Wortgeplänkel, überreich aufgesetzte Lichter und keinerlei solides Grundwerk. Manchmal gings mehr wie in einem Debattierklub zu als in einem Theater. Gott beschütze uns vor den Subshaws! möchte man mit manchen Kritikern ausrufen.

Der Publikumsstücke gab es natürlich genug; dann und wann streiften sie auch die Bahnen der Kunst, meist nicht zu ihrem irdischen Vorteil. Das Werk des Humoristen Barrie, ‚Was jede Frau weiß‘, hatte aber trotz einem in der Tat ausgezeichneten ersten Akt einen geradezu phänomenalen Erfolg. In diesem Akt wird mit fester Hand schottisches Wesen Tüpfelchen um Tüpfelchen gezeichnet und durch liebevolle Behandlung in den Bereich echten Humors gerückt. Dann wirds freilich übel. Bühnenkonventionen machen sich breit, immerhin aber bleibt die eine Figur des ihres Weges sichern schottischen Mädchens, das gerade aus ihrem Mangel an Charme einen ganz eigenen Reiz gewinnt, durch das ganze Stück hindurch uns als Trost in der sonstigen Oede. Daß Barrie jetzt fast der beliebteste Theaterschriftsteller ist,

wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß er sein wirklich vorhandenes humoristisches Talent in den Dienst des Publikums zu stellen weiß, daß er etwa den stets gern gesehenen Mitarbeitern unsrer Fliegenden Blätter entspricht, mehr noch deren Zeichnern mit ihrem etwas abgegriffenen, aber doch echten Humor, als ihren Textanfertigern, während Shaw in seiner Person sozusagen den englischen Simplizissimus verkörpert. Kein Wunder also, daß er mit dem Zensor wiederholt in Konflikt geriet. Ein andres Publikumsstück, das weites Aufsehen erregte, war der Ausflug ins ernste Schauspiel, den K. Jérome unternahm, als er, offenkundig angeregt durch Gorkis ‚Nachtasyl', seinen ‚Fremden' schuf (das Stück heißt eigentlich: ‚Der Aufenthalt und das Verschwinden des Zimmerherrn im dritten Stock nach hinten heraus'). Große Wahrheiten werden hier in kleinlich kümmerlicher Weise zum Gebrauch toter Seelen ausgedeutet und dabei in Unwahrheiten verkehrt. Es soll eine biblia pauperum sein, ist aber statt dessen eine falsche, ja gefährliche Auslegung der Lehre und des Wesens Christi, der in der Gestalt des fremden Zimmerherrn als segnend, überredend, schmeichelnd dort vorgeführt wird, wo, wie im Michelangobild, sein Auge Blitze schleudern, seine Hand hinausweisen würde. Wer aber, selbst im puritanischen England, denkt noch der gewaltigen Worte: „Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert!" Literarisch ist das Stück zum großen Teil überaus minderwertig, als ob eine Riesenleinwand mit lauter kleinlichen Szenen gefüllt wäre. Auf andre ephemere Werke, hier einzugehen, die in den dreißig Theatern Londons im Laufe des Jahres kamen und verschwanden zur Freude oder zum Leidwesen ihrer Anstifter und ihres Pulikums, verlohnt sich nicht, auch nicht auf das Geschrei, das ‚Eines Engländers Heim' in England und außerhalb Englands verursachte.

Ein einziges Werk von innerer wie äußerer Bedeutung bescherte uns das Jahr; das ist John Galsworthys soziales Werk ‚Strife' (Kampf). Von seinen innern Vorzügen war hier seinerzeit des längern die Rede. Seine äußern bestehen einmal in dem recht nötig gewordenen Beweis, den es erbrachte, daß die englische Dramenliteratur doch nicht völlig des stärkenden Zusammenhanges mit der Mutter Erde entbehrt, sodann darin, daß es von einem weiten Publikum mit innerster Anteilnahme und geistigem Eifer aufgenommen wurde und dadurch Pläne für die nahe Zukunft zum Reifen gebracht hat, die Möglichkeiten des Guten in sich bergen. Frohman nämlich, unter dessen Direktion das Stück herauskam, entschloß sich nunmehr, zwei Repertoirebühnen zu eröffnen, auf denen neben Schlagern literarisch wertvolle Werke aller Art, auch neuer Autoren, zu Worte kommen und von bedeutenden Schauspielkräften dargestellt werden sollen. Er hat sich schon die meisten Schriftsteller von gutem Ruf gesichert, Shaw selber, Galsworthy, Granville Barker, der zugleich die Regie mitführen wird, und andre mehr. Diese wissen nun, daß ihren Erzeugnissen eine Tür offen steht, daß sie nicht ins Leere hineinrufen, daß sich ein Publikum um sie sammeln wird. Und ein ähnliches Unternehmen wird, zum Teil unter der Aegide des Dichters Trench, im Haymarket begonnen werden, wo Norman Mc. Kinnel, der treffliche Charakterspieler, die oberste schauspielerische Leitung in den Händen haben wird. Hier scheint man auch auf die in Deutschland ja so eifrig betriebene Reform der Bühne achten

zu wollen. Für den bald zu gebenden ‚King Lear' wird der dazu trefflich geeignete Maler Charles Ricketts die Szenen entwerfen; sie dürften in ihrer Art denen Rollers und andrer der neuen Richtung nahe kommen.

Was sonst das verflossene Bühnenjahr, das hier ja, nicht zu aller Genuß, ganze elf Monate währt, noch Wertvolles gebracht hat, wurde meist von Privatgesellschaften beigesteuert. Darunter befanden sich zwei von William Poel vorbereitete Produktionen: Miltons großes Klagelied: ‚Samson Agonistes', und der strichlose Macbeth auf der Elisabethanischen Bühne mit keiner ‚Heroine' als Lady Macbeth; sodann, von den Play Actors gespielt, Beaumont und Fletchers ‚Tragödie der Jungfrau'. Im übrigen wurde Shakespeare verhältnismäßig viel und oft recht schlecht gegeben. Es wird Zeit, daß das Nationaltheater kommt, damit gerettet wird, was noch zu retten ist. Altenglische Komödie fand im Haymarket (mit Goldsmiths ‚The stoops to conquer') und bei Tree (‚Lästerschule' von Sheridan, eine viel gerühmte Darstellung) ein Heim. Tree meinte ja auch im Beginn der Saison Goethe damit ehren zu müssen, daß er sich von Stephen Philipps und dem Allerweltsmann Comyns Carr den ‚Faust' zurechtrichten ließ; Carr lieferte, so drückte er sich bescheiden selber aus, den dazu nötigen ‚Ingwer'! Es war mehr indischer ‚curry' und der Gaumen brannte einem danach in nicht geringer Empörung. Derselbe Herr Carr hatte früher ähnliches an Wagners ‚Tristan und Isolde' getan. Gott verzeihs ihm!

Noch ein paar Worte über die Oper. Die Wagnersaison in englischer Sprache während des Januar war künstlerisch ein Erfolg, finanziell aber nicht befriedigend. Es ist aus damit. Die ‚grand season' brachte als neu für London ‚Pelléas und Mélisande', die nach der Meinung der Londoner nun erst wirklich zu existieren anfängt; eine Oper des Baron Erlanger, ‚Teß', die dieser Internationale sich aus einem der feinstempfundenen, mit dem väterlichen Boden verwachsendsten Romane Thomas Hardys von einem Italiener hatte zusammenschreiben lassen! Was daraus wurde? Ein beleidigendes Konglomerat nachempfundener italienischer Leidenschaftsphrasen. Seltsam war dann noch, daß man ‚Samson und Dalila' aufführte, obwohl religiöse Werke sonst von der Bühne ferngehalten werden müssen. Man erzählt sich, die Königin habe das Stück, das in Oratorienform längst und oft hier gegeben worden ist, endlich auf der Covent Gardener Bühne sehen wollen. Ein Wink genügte, den sonst schwerhörigen Lord Chamberlain, der ja die absolute Zensurbehörde Großbritanniens darstellt, nachsichtig zu machen; wie Homer nickte er einmal sehr zur passenden Zeit ein, um dann um so wilder auf andre biblische Stücke loszufahren, denen die hohe Protektion fehlte. Der Fall ‚Samson und Dalila' wurde in jenen Komiteeverhandlungen über die Zensurfrage auch gestreift, aber niemand wollte so recht mit der Sprache heraus: man ging mit aufgehobenen Pfötchen wie die berühmte Katze um den ewig heißen Brei. Aber sollte man es für möglich halten, daß religiöse Werke und solche, in denen biblische Personen auftreten, einfach nicht auf die Bühne gebracht werden dürfen, nicht weil ein Gesetz das verbietet — ein solches Gesetz wäre töricht, aber es wäre immerhin ein Gesetz und als solches verständlich — sondern weil der Lord Chamberlain es so dekretiert! Und der dekretiert es so, weil der vor ihm es getan hat! Und so weiter einige hundert Jahre lang.

Und das im Lande der Chester und andrer Mysterienspiele, im Lande des Everymanspiels! Das im Lande sogenannter Freiheit! Das ist die Freiheit des Hundes an der Kette, und die Kette heißt hier Gewohnheit, Konvention. Kein Wunder, daß von Denkenden gegen die ganze Institution des Zensors Einspruch erhoben wird, vielleicht weniger, weil dieser so schrecklichen Schaden angerichtet hat (er hat mehr durch das geschadet, was er freigelassen hat!), als weil es erniedrigend für freidenkende und freifühlende Menschen ist, einen solchen Oberrichter über Moral, Religion und Geschmack über sich dulden zu müssen. Die Tage der absoluten Herrschaft des Zensors in England sind nun wohl aber auch gezählt, ganz abschaffen wird man ihn freilich kaum. Festina lente ist hierzulande der Wahlspruch in solchen Dingen. Und langsam gehts auch nur vorwärts in der Entwicklung zum Bessern. Immerhin: man hat Grund zum Hoffen. Das ist auch ein Ergebnis.

Frank Freund

Volksoper

Je freudiger ein neues Theater begrüßt wird, desto pleiter pflegt es zu gehen. Daher vorerst einmal die Konstatierung, daß die junge ‚Volksoper' bei ihrem Debüt mit Verdis Jugendwerk ‚Ernani' viel mehr gezeigt hat, was sie möchte, als was sie kann. Diese mittelmäßige Aufführung, bei der gerade die Elvira des Fräulein Senberk und allenfalls das Orchester genügte, gibt keinen Anlaß zu freudiger Begrüßung. Ob in den Räumen des alten Belle-Alliance-Theaters der bel canto seine oder — bescheidener — eine Auferstehung feiern wird, ob hier das Niveau der Morwitz-Oper bedeutsam überschritten, und ob ein an sich sympathisches Programm erledigt werden wird: das hängt von den mannigfaltigen Faktoren ab, die den Theaterbetrieb aus der Sphäre gewerblicher Unternehmung in die Sphäre planmäßiger künstlerischer Arbeit hinaufheben.

Die Aushungerungsmethode, die uns seit Wagner sozusagen das Recht auf die Arie verkümmert und fast entzogen hat, rächt sich doch manchmal. Mit dem Intellekt sind wir ja alle so modern — aber das Herz gibt gern einem gewissen reaktionären Drängen nach. Das ist der Schrei nach der Melodie. Deshalb ist man auch unschwer in der Lage, Verdis ‚Ernani' — der doch als Ganzes ein so lächerliches Monstrum, ein Schulbeispiel für die vormärzliche Opernvertrottelung ist — im einzelnen noch recht dankbarlich in sich aufzunehmen. Aber nicht nur der Liebhaber schöner Melodien, von denen ‚Ernani' ja förmlich strotzt, kommt auf seine Rechnung. Wer tiefer schaut und hört, wird unter handwerkerlicher Fertigkeit und genialischer Kritiklosigkeit den dramatischen Pulsschlag des jungen Verdi verspüren. Er unterscheidet sich schon hier von den ältern Italienern darin, daß er den verbindenden Text zu den obligaten Arien, Duetten, Terzetten und Ensembles mit einer Aufmerksamkeit behandelt, die selbst in ihren Ansätzen für seine eminente Begabung als Dramatiker spricht. Wenn der Elan der Verdischen Jugendwerke den Stempel des Unbewußten trägt, wenn seine Arien und Chöre gar oft leichtfertig über die Grenze von Gut und Böse hüpfen: im Rezitativ, dem untrüglichen Prüfstein für jeden Dramatiker, steht bereits der Komponist des ‚Ernani' seinen Mann.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Annahmen

Hans Franck: Der Herzog von Reichstadt, Fünfaktige Tragödie. Stuttgart, Hoftheater.

Per Hallström: Venetianische Komödie. Braunschweig, Hoftheater.

Max Herbert und Rudolf Schwarz: Liebesleute, Schwank. Halle, Neues Theater.

Georg Hirschfeld: Das zweite Leben, Schauspiel. Berlin, Lessingtheater.

Ingo Krauß: Lucifer, Vieraktiges Drama. Coburg, Hoftheater.

William Loocke: Der moralische Sir Markus, Schauspiel. Berlin, Kleines Theater.

Wilhelm Schmidtbonn: Der Zorn des Achilles, Tragödie. Berlin, Kammerspiele.

M. Schmieden: Gold, Drei Einakter. Freiburg im Breisgau, Stadttheater.

Johannes Schubert: Gaspara Stampa, Fünfaktiges Drama. Elbing, Stadttheater.

Bernard Shaw: Eine Ehe, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Neue Bücher

Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm: Shakespeares Frauengestalten. Nürnberg, P. Nister. 310 S. M. 6.50.

Wilhelm Steitz: Friedrich von Uechtritz als dramatischer Dichter. Görlitz, Hermann Tzschaschel.

Karl Georg Wendriner: Das romantische Drama der Gegenwart. Berlin, Oesterheld & Co. 168 S. M. 3.—.

Dramen

Wilhelm Karl Becker: Das Recht zu lieben, Dreiaktiges Schauspiel. Leipzig, R. Lipinski. 98 S. M. 2.—.

Karsten Eberhard: Die Schreiber, Dreiaktige Komödie. Bremen, Köpke & Co.

Ludwig Ilmen: Walda, Ritterfestspiel. Leipzig, Max Spohr. 48 S. M. 0.80.

Heinrich Sohnrey: Düwels, Bauerndrama. Dresden, Wilhelm Baensch. 102 S. M. 2.—.

Eugen Styx: Frührotlicht, Dreiaktige Tragödie. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 98 S. M. 2.—.

Zeitschriftenschau

Wilhelm Altmann: Der jungdeutsche Opernpreis. Nord und Süd XXXIII, 9.

Friedrich Bartels: Das Drama als Erziehungsmittel. Neue Bahnen XX, 7.

Karl Bleibtreu: Grabbe. Der neue Weg XXXVIII, 34.

Rudolf Blümner: Gura-Oper. Das Theater 1.

Carl Enders: Goethes Faust auf der modernen Bühne. Türmer XI, 12.

Oscar Maurus Fontana: Franz Kranewitter und sein Andre Hofer. Wage XII, 35.

B. von Kospoth: Die Premiere zu Molières Zeit. Der neue Weg XXXVIII, 34.

Willy Rath: Münchner Miniaturbühnen. Westermanns Monatshefte LIV, 1.

Paul Schulze-Berghof: Die Nationalbühne als Volks- und Reichstagssache. Kunstwart XXII, 23.

Max Seiling: Richard Wagners Dramen. Volkserzieher XIII, 8.

Karl Storck: Vom Musikdrama der Gegenwart. Türmer XI, 12.

Valentin Teirich: Die spanische Schaubühne der Gegenwart. Das literarische Deutsch-Oesterreich IX, 9.

William Wauer: Drama und Aufführung. Deutsche Bühne 12.

Friedrich Weber-Robine: Die Förderung des Theaters und der Volkskunst. Berliner Brummbär 1.

Neuzeitliche Fragen des Bühnenbaus. Theater-courier 814.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 38
16. September 1909

Orange / von Karl Freiherrn von Levetzow

In der leuchtenden Provence, deren Berge in klassischer Einfachheit zum Meere abfallen, und in deren Pinien und Olivenbäume noch immer die anakreontischen Cikaden singen, finden alljährlich, begünstigt durch eine reinere Luft und ein konstanteres Klima, vor allem aber durch mehrere wohlerhaltene Ueberreste antiker Bauwerke, die der Schaulust dienen, dramatische Aufführungen statt, die wohl in der Welt einzig dastehen — sowohl inbezug auf die mächtige Suggestion des klassischen Rahmens, in dem sie stattfinden, wie inbezug auf die künstlerische Höhe der meisten vorgeführten Stücke und des großartigen Könnens der darstellenden Künstler. Lateinischer Geist, hier ein direkter Ableger griechischer Kultur, lebt wieder auf, an Stätten, die von Urzeit her phönikische, dann griechisch-phokäische Kolonien, dann gallo-römische Pflanzstädte trugen. Hier wie nirgends anders pflanzte sich die Tradition von den Zeiten des Aeschylus, Sophokles und Euripides her fast ununterbrochen fort, und hier wie nirgends anders konnten daher auch die große Tragödie wie das lachende Satyrdrama ihre kläräugigen Häupter auferstehend aus den Trümmern heben, um mit dem tiefen Blick, in dem uraltes, besseres Wissen flammt, ein schauendes Volk zu faszinieren. Denn dieses Volk erkannte vermöge uralter Hereditäten (die ja nie ganz sterben und in ihm von seinen Ahnen her schlummerten) in den beiden auftauchenden Häuptern alte Bekannte von jenseits des Christentums und jauchzte mit unbeschreiblichem Jubel in ihnen seinen besten Jugenderinnerungen zu.

Für uns, die wir das Land der Griechen zwar nicht mit der Erinnerung des Blutes, aber doch auch mit der Seele suchen, haben diese Aufführungen immer den Wert, unsre Gedanken über Wirksamkeit auf der Bühne, Gesetze des Theaters, des Aufbaus, der Darstellung, der Inszenierung, der Sprechtechnik, und nicht zuletzt unsre Kritik der Weltanschauung zu bestätigen oder zu modifizieren, welche eine vollsaftige Tragödie zeitigen kann, oder nicht.

Was zunächst die Weltanschauung als den wichtigsten Punkt anbetrifft (denn sie ist der Boden, auf dem jede Tragödie stehen muß), so habe ich

in den beiden Spielsommern, die ich nun in Orange mitgemacht habe, nur die Bestätigung meiner alten Meinung gefunden, daß jedenfalls die christliche Weltanschauung der Demut, der absoluten Entsagung, der Nichtigkeit und Gebundenheit, des Gnadenalmosens, der bettlerhaften, absoluten Unzulänglichkeit vor der Vollkommenheit eines unplastischen Begriffes der Tod jeder Tragödie sein muß; und ich bin nun mehr denn je überzeugt, daß nur das Heraufkommen dieser Weltanschauung der Grund war, daß keine wirklichen Tragödien mehr gedichtet werden konnten, und daß das Theater jahrhundertelang in Verfall geriet. Ich sah hier Stücke, die auf dieser Weltanschauung fußten, platt auf die Erde fallen, obwohl sie (Iphigénie en Aulide) von Meistern wie Racine erdacht und von Gluckscher Musik unterstützt waren, anderseits das einfache Satyrdrama des Euripides in einer guten Uebersetzung von Léon Riffard eine unerwartet mächtige Wirkung ausüben, ganz zu schweigen von ‚König Oedipus', ‚Antigone' und den ‚Erinnyen' in der prächtigen Adaptation des Dichters Leconte de Lisle.

Man wird vielleicht sagen, daß uns die griechische Weltanschauung der ‚Götter' und des ‚Schicksals' noch viel ferner liegt als die christliche, und daß daher eine Wirkung von dieser Weltanschauung her auf ein modernes Publikum nicht recht zu denken ist.

Darauf ist zunächst zu antworten, daß die Tatsache gegen alle möglichen Theorien das Gegenteil beweist; denn ich war Augenzeuge einer ganz kolossalen, spontanen Wirkung der drei genannten Stücke auf ein ganz großes naives, jedes Aesthetizismus absolut unverdächtiges Publikum.

Es ist aber auch, zweitens, unwahr, daß die griechische Weltanschauung der unsern so fremd ist. Sie steht im Gegenteil unsrer modernen monistischen Weltanschauung ganz nahe, Beweis dessen, daß unser Monismus in vielen Beziehungen nichts andres getan hat, als eine wissenschaftliche Begründung und einen, unserm vorgeschrittenern Spezialwissen angemessenern Ausbau jener Gedanken zu vollführen, welche schon die alte griechische Naturphilosophie vorgeahnt hatte.

Andersherum wird man mir vielleicht vorhalten, daß, von dogmatischen Spezialitäten abgesehen, die Gebundenheit durch das ‚Schicksal', die Unfreiheit und Nichtigkeit des Menschen gegenüber den Göttern bei den Griechen schließlich fast identisch war mit der Wurmhaftigkeit des Christen vor dem Himmel und der göttlichen Gnade.

Dies ist aber unrichtig. Die griechischen Götter symbolisieren von altersher doch immer nur Kräfte der Natur, die entweder um oder in uns wirken, und außerdem schwebt über ihnen, ebenso wie über den Menschen, die Moira, die schließlich, man mag an ihr herumdeuteln, soviel man will, nichts andres ist und sein kann als die Summe der großen Welt- und Naturgesetze, gegen die es tatsächlich kein Auflehnen gibt, weil selbst dieses Auflehnen gesetzlich in ihr begründet und nur ein Teil ihrer selbst wäre. Diese Moira werden wir auch heute noch anerkennen, und auf sie werden wir auch heute noch ‚Schicksalstragödien' stützen können. Da sind wir

aber recht weit entfernt von einem allmächtigen und doch seltsam kleinlichen, außerweltlichen und außernatürlichen Wesen, das außerdem nichts zu tun hat, als eine kleinliche, aller großen Gesichtspunkte bare Spezialmoral zu hüten, und mit allen möglichen Mitteln, gegen die es nie und nimmer ein Auflehnen geben kann, zu verteidigen. Hingegen sind wir da ganz nahe der modernen Weltanschauung. (Wer einen Beweis und eine eklatante Gegenüberstellung des Einflusses von Weltanschauung auf dramatische Wirkungsmöglichkeiten wünscht, der lese einmal, unbefangen von rein literarischem Interesse, die Stücke der hochgebildeten und geistreichen Nonne Roswitha von Gandersheim, und er wird zugestehen müssen, daß die fromme Dame, deren Absicht keine andre war, als die auf heidnischer Weltanschauung fußenden Theaterstücke durch andre zu ersetzen, die auf christlicher Basis stünden, wirklich nur, vom dramatischen Standpunkte aus, allerkläglichste Machwerke zutage fördern konnte, obwohl sie Meisterwerke des Altertums vor sich liegen hatte und als Dichterin sicher begabt war.)

Natürlich ist eine die Tragödie ermöglichende Weltanschauung nur eine der Vorbedingungen zum Zustandekommen jenes rätselhaften Etwas, das wir theatralische Wirksamkeit nennen.

Inbezug auf die andern Faktoren, die noch hinzukommen müssen, gab mir Orange auch eine Fülle von Bestätigungen und neuen Erfahrungen. Vor dieser großen Mauer, welche den Bühnenhintergrund bildet, sah ich wieder einmal, daß die Bühne vor allem Klarheit und Großzügigkeit verlangt. Alles Kleine fällt ab, selbst wenn es eine kleine Schönheit ist, alles Große aber tritt mächtig heraus und wirkt, selbst, wenn es Gedanken ausspricht oder symbolisiert, die der landläufige Theaterpraktiker mit der schönen Wortverbindung ‚zu hoch' charakterisiert und dem Moloch: Rotstift opfert.

Die Handlung allerdings, die diese großen Gedanken symbolisiert oder in Worten ausspricht, muß die Klarheit großer Linien haben. Wohlgeführte, wohlverwickelte, wohlgelöste, aber spitzfindige Intrige wirkt auf der großen Freibühne nur mehr als verfitztes Gespinst, das zu entwirren unter dem großen Himmel, dessen Sterne mit zusehen, nicht mehr der Mühe wert erscheint. Die Schauspieler haben dieses Gesetz, bewußt oder unbewußt, jedenfalls herausgefühlt und auf ihre Teilleistung übertragen. Alle, die schon öfter auf großen Freilichttheatern gespielt haben, haben sich, wie ich bemerkte, den großen vor- und nachgehaltenen Gestus angewöhnt, ich möchte fast sagen: die plastische Pose, die, über Kleinigkeiten kühn hinwegschreitend, stolz hinübergreifend, in jeder Tirade, in jedem Satzgefüge, die Hauptgedanken in weiser Klimax unterstreicht; und ich sah, daß alle Darsteller, die sich diesem Gesetz anbequemt hatten, ihrer Wirkung sicher sein konnten, vom ersten Augenblick an Kontakt mit dem Publikum hatten und bis zum letzten Abgang behielten — den sie denn auch nie unbelohnt vollführten.

Alle jene aber (es waren auch Wohlbekannte und Geschätzte darunter),

die sich diesem Gesetz nicht beugten, erschienen seltsamerweise einfach physisch zu klein und darstellerisch unmöglich: ungenügend und unverständlich.

Aehnliches gilt für das Sprechen des Schauspielers und den Satzbau des Dichters. Auch beim Sprechen kommt es darauf an, daß richtig und großzügig phrasiert, der Ton gehalten und richtig geatmet wird. Jene, die diese Technik gelernt hatten, wurden, selbst wenn sie nicht sehr laut sprachen, auch in den weitesten Rängen verstanden, während Lautschreiende, aber schlecht Phrasierende, undeutlich Vokalisierende, ausnahmslos und sogar aus den nächsten Rängen den Zuruf: Lauter! zu hören bekamen. Was den Satzbau anbetrifft, so besitzt die französische Sprache an und für sich den Vorzug einer durch die grammatischen und syntaktischen Gesetze gewährleisteten besondern Klarheit vor andern modernen Sprachen. So erleichtert das Vorwegnehmen des Zeitwortes gleich zu Anfang des Satzes im höchsten Maße das Verständnis der ganzen nachfolgenden Periode, während wir im Deutschen, wenn wir eine Periode hören, unser Gedächtnis beständig anstrengen müssen, um nachträglich das Licht des so lange erwarteten Zeitwortes auf das Vorhergehende zu werfen. Auch hierin konnte ich bemerken, daß die klaren, kurzen Sätze, die Gedankenperioden, die sich von selbst und leicht in den Rhythmus fügen, verstanden wurden, Einschachtelungen und schönrednerische Ausmalungen aber unverstanden blieben und nur störten.

Es ist dies eine wichtige Lektion für den Dichter, enthält aber auch die frohe Hoffnung in sich, daß dann, wenn öfter im großen, offenen Theater die Werke moderner Dichter aufgeführt würden, eine automatisch wirkende Sichtung von Spreu und Weizen sich vollziehen dürfte, und daß bald die Schönheit des Aschenbrödel: ‚Reiner einfacher Satz‘, allem ‚Brillant-Schmuck‘ seiner putzsüchtigen Schwestern zum Trutz, von einem Prince charmant erkannt und wieder auf den Thron gehoben würde.

Eine interessante Beobachtung machte ich im Theater von Orange und in andern Freilichttheatern inbezug auf die Rolle der Musik. Ich hatte in unsern modernen geschlossenen Theatersälen, wie immer das Orchester plaziert oder maskiert war, wenn Musik das Wort begleitete, sehr oft, ja meistens das Gefühl: Um Gottes Willen, jetzt ist alles aus, ich verstehe kein Wort mehr, ich höre nur mehr Musik, die ja sehr schön sein mag, aber die mir das Drama stört und den Dichter totschlägt.

Wenn man mir dann sagte, die Griechen hätten bei ihren Tragödien der Musik auch eine Rolle eingeräumt, dachte ich mit Schrecken an den Trompeter von Säckingen und wollte nicht glauben, daß die Griechen hätten so geschmacklos sein können. Im Theater von Orange aber habe ich begreifen gelernt, welche Rolle die Musik auch bei dem ernsten Drama spielen kann.

Ein starkes, großes Orchester ist hier unter dem mächtigen Feigenbaum zur Linken der Bühne installiert und begleitete einzelne Vorgänge musikalisch. Und seltsamerweise, wo die Akustik des Raumes doch so fein ist, daß man

jedes gut gesprochene Wort bis in die letzten Ränge hört, überklang hier im Freien die Musik das einfache, ungesungene, aber gut artikulierte Sprechen nie; die Musik wurde hier wirklich als der berühmte ‚Dionysische Untergrund' empfunden und erhöhte die Wirkung des Wortes, statt sie wie sie es sonst meistens tut, niederzuschlagen.

Dies einige Spezialgedanken über dramatische Darbietungen, die mir in Orange klar wurden.

Alles in allem aber kann ich sagen, daß ich noch nie in meinem Leben so starke Eindrücke von einer Bühne herab erhielt, noch nie so sicher war, daß die Bühne, weit entfernt, nur kleinen Unterhaltungszwecken zu dienen, im Gegenteil, gerade dazu berufen ist, einer breitern Masse die großen Ideen der kommenden Menschheit zu vermitteln.

Der alte Gustav Freytag, der in seiner ‚Technik des Dramas' vielleicht so manchen Satz geschrieben hat, über den wir mit Recht die Achsel zucken, hat doch in dem Einen, das ich ihm immer glaubte, und das ich in Orange bestätigt fand, recht gehabt: „Man darf als Dichter an sein Publikum die höchsten Anforderungen stellen.“ Man muß nur das Große, was man sagen will, erstens wirklich zu sagen haben, und zweitens, es auch groß und klar hinzustellen verstehen. Das Theater kann wirklich einem ganzen Volke eine moralische Anstalt im höchsten Sinne des Wortes sein, es soll und muß es sein.

Ist es das bei uns?

Wenn nicht, so müssen wir es dazu machen. Caveant consules! das heißt: Dichter, Schauspieler, Theaterleiter, gebt uns das, was hier in Orange besteht. Daraus, daß es hier besteht, könnt ihr sehen, daß es auch möglich ist, und braucht nicht zu fürchten, daß euer Dichten, Spielen, Inszenieren verlorene Liebesmühe sein wird.

Wir wollen wieder eine große Bühne und das große Drama: als Rufrohr für unsre große, moderne Weltanschauung!

Stadtgärten / von Peter Altenberg

Wien hat wunderbar gepflegte Stadtgärten. Aber weshalb sollte es nicht auch hierin organische Entwicklungen geben?! Ist es denn ein Vorwurf für das Bestehende, da man es doch eben genug lieb hat und schätzt, um ihm ein neues Werden, Wachsen zu vergönnen?!?

Es sollte vor allem mit aller und jeglicher Symmetrie gebrochen werden, ja man sollte ihr aus dem Wege gehen direkt. Sie hindert die Phantasie, einen Garten als Naturpark, als Urwald sich zu erträumen! Sie bringt uns den emsig bosselnden spintisierenden Menschen, sie zeigt Gartentöpfe an, statt freier, fruchtbarster Erde, man sieht Strichlineale und Riesenzirkel. Das Pflanzenbeet sei verbannt! Man verstreue die edlen Blumen auf den kleinen Wiesen, als ob sie von selbst wüchsen, wie auf allen andern Wiesen die Blumen. Die Symmetrie des Blumenbeetes

zeigt uns die Armseligkeit eines Gartens! Die exzeptionellen Blumen, von selbst auf Wiesen gedeihend, nicht zusammengedrängt in einem abgezirkelten Beete, würden Gottes freie mysteriöse Natur repräsentieren! Wie schön ist, zum Beispiel, im Stadtpark der kleine Farrenwald, blos weil er die Natur selbst darstellt, die im feuchten Schatten dunkler Bäume reichlich Farren sprießen läßt, die wieder Dünger werden, wenn sie verwesen. Wie ein kleiner netter Urwald ist dieses Stückchen, und selbst die Bänke mit den Menschen stören fast nicht den Eindruck. Blumenbeete verhindern uns, es uns vorzuträumen, daß wir in der weiten, freien Natur sind. Sie gemahnen uns stets, daß wir uns in einem Stückchen eingezäunten mühsam erhaltenen Gartens befinden! Wiesen mit unsymmetrisch verstreuten Pflanzen würden uns das nie antun! Sie bringen uns hinüber über unsre Zweifel. Ferner belebt Wasser jegliche Landschaft, macht sie mysteriöser. Weshalb also das herrliche Wasser auf große Teiche, auf abgezirkelte, konzentrieren!?! Wässerlein sind geheimnisvoller als große Teiche! Weshalb nicht überall in den Wiesen, ganz, ganz unregelmäßig, fast unverhofft, tümpelartige kleine Teiche anlegen, deren Umrandung kaum über den Boden hervorragt?! Wozu der störende harte Bassinrand, den die Natur nicht kennt?! Weshalb soll das kristallreine Wasser mit herrlichem Kieselgeflunker nicht fast in gleicher Höhe mit dem Boden stehen?! Weshalb immer und überall der Natur heimtückisch aus dem Wege geben wollen?!? Bassinränder stören die Illusion. Die Quellen sollen verteilt werden auf hundert Quellchen, die von ungefähr hervorbrechen und irgendwohin unvermerkt verschwinden, niemandem Rechenschaft gebend von ihrem Laufe im Garten. Wie wenn sie überall Segen spendeten und sich nirgends allzulange aufhielten, bewässernd, kühlend und verschwindend! Phantasie anregend! Und nun zum Schlusse, weshalb nicht die Tierwelt benützen?! Weshalb immer und immer seit Jahrhunderten sich mit Schwan, Gans, Ente, Storch begnügen?! Es gibt doch phantastische Tiere?! Könnte man nicht in herrlichen Gebüschen dunkelgrüne Käfige postieren mit exotischen Vögeln, also daß man glaubte, sie seien da von selbst?! Oder an Bäumen aus Brasilien an niedern Zweigen glänzende Käfige aufhängen mit den Vögeln, die sonst wirklich hier nisteten?! Die ‚Herren über die Gärten‘ werden höhnisch lächeln, statt ernstlich und dankbar nachzudenken! Es gibt nur diese zwei Wege inbezug auf Neuerungen für unsre dadurch irritierten Nerven: entweder lächeln oder ernstlich werden! Lächeln ist bequemer, aber ernstlich werden, ist vornehmer!

Oberhalb des badener Kurparkes befindet sich, vom Walde abwärts, ein ideal angelegter Park. Vom Walde aus kommt ein Wasserfall, der in viele kleinste Teiche auseinanderrinnt. Die kleinen Teiche sind höchst unregelmäßig, in die Länge gezogen oder verschlungen, mit Steinen und merkwürdigen Pflanzen umrandet, ganz flach, so daß man überall den Boden mit Kieseln oder Wasserpflanzen sieht. Es ist, wie wenn der dunkle Waldquell in der sonnigen hellen Wiesenlandschaft heiter lächelnd sich verstreute. Ich kenne den Gartendirektor daselbst nicht, aber jedenfalls hat er der Natur ihre Natur gegönnt! Vom Wald floß Wasser und zerrann in den Wiesen . . .

Der Mitmensch

Man hätte später aus den Ferien zurückkommen sollen. Dieser Theaterseptember erweckt unendliche Sehnsucht nach Sylt oder Sestri. Doch zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen; und wenn man sich am Nachmittag von Orville Wright eine ferne Zukunft hat in die Nähe rücken lassen, so wird man sich ein paar Stunden später im Residenztheater seiner und aller menschlichen Ohnmacht um so stärker bewußt. Sag niemand, daß du schon bei ‚Gretchen‘ warst. Vermeide aber auch, dich an ‚Faust‘ schadlos zu halten, solange die Triole Karl Machold, Elisabeth Weirauch und Friedrich Holthaus zu den Kassenpreisen des Deutschen Theaters die Schauspielkunst des meseritzer Theaters verausgabt. Lies lieber eine Köstlichkeit wie Bahrs ‚Drut‘ und, bis du sie auswendig weißt, eine Unsterblichkeit wie Rilkes ‚Alkestis‘, wandre im Sonnenschein dieser Spätsommertage die Havel entlang über Pichelsberge nach Schwanenwerder, iß Rebhühner und Hummern und höre irgendwo unter den Linden die kleine Claire Waldoff mit berlinisch-pfiffiger Hundeschnäuzigkeit ihre frechen Lieder singen: nur Richard Dehmels Drama höre nicht!

Von diesem ‚Mitmenschen‘ kann man garnicht respektlos genug sprechen. Er ist vierzehn Jahre alt und erst jetzt auf eine richtige Bühne gelangt. Daraus darf man vielleicht schließen, daß Richard Dehmel — nicht nur der größte deutsche Lyriker dieser Zeit, sondern auch einer unsrer scharfsinnigsten Theoretiker und ein anspruchsvoller, fast hochmütig anspruchsvoller Kritiker — in anderthalb Jahrzehnten nicht hinter die Wertlosigkeit des eigenen Werkes gekommen ist. Man wird sie ihm also mit allem Nachdruck klar machen müssen. Es ist nicht schwer. Die Schiefheit dieser Tragikomödie ist zu offenkundig. Nicht einmal ihre Bezeichnung trägt sie mit Recht. Um irgendwo den Eindruck von Komik, sei es von reiner, sei es von tragisch beschatteter Komik, entstehen zu lassen, ist dieses Drama durchweg zu kraß, sind seine Mittel zu klobig, seine Kontraste zu grimmig. Hier hockt ein Häuflein Judenunglück, und da steht ein Trumm Christenroheit, und diese strotzt von Charakterlosigkeit, und jenes trieft von Sentimentalität, und der eine ist Hammer, und die andern sind Amboß — bis sich schließlich alle Schuld auf Erden rächt und Ralf Eickrott durch Peter Wächter ein Auge, durch Ernst Wächter das Leben verliert. Ernst Wächter ist der Titelheld, und wenn sich schon in der Handlung und in den Situationen der Tragikomödie keinerlei Tragikomik findet, so findet sie sich vielleicht im Schicksal dieses sonderbaren Schwärmers. Aber auch da muß man sich an Dehmels Intention halten. Was ihm vorschwebte, war das Menschgenie

als Gegensatz zum Künstlergenie, ein unschöpferischer Ideologe, der sich überflüssig fühlt, inbrünstig nach einer Lebensaufgabe, nach einer Existenzberechtigung sucht und diese endlich dadurch zu erwerben hofft, daß er sich für seinen Bruder, einen großen Architekten, opfert. Wie Ernst Wächter, der Mitmensch, ein widernatürlicher Sprößling von Gregers Werle und Hedwig Ekdal, mit seinem Kindskopf und seinen täppischen Händen in bester und edelster Absicht überall Unheil anrichtet, das hätte man mit einem mitleidigen Lächeln über die Gebrechlichkeit der Welt und die Unzulänglichkeit des menschlichen Willens mitangesehen, wofern Dehmel diese Unzulänglichkeit nicht zu allererst in der Gestaltung seines Dramas selbst gezeigt hätte. Peter Wächter ist nach Ernstens Ansicht ein überragender Künstler, der das Opfer eines ganzen Daseins wert ist. Was bei Dehmel herauskommt, ist nicht einmal das Imbryo eines Künstlers, ist überhaupt kein Lebewesen: das ist eine Null, ein Schemen. Nun könnte es ja im Plan des Dichters liegen, daß der Mitmensch, der ein Lamm wie Thora Nathan für eine Hyäne ansieht und unschädlich zu machen trachtet, den Bruder nicht minder überschätzt, und daß gerade diese Verkennung sein Schlemihltum vollendet; daß auch die Kreuzung von Gregers und Hedwig ihr Herzblut für einen Hjalmar hingibt. Aber darauf deutet kein Ton, kein Zug, keine Wendung hin. Es wäre obendrein sinnlos. Denn den Mitmenschen darf die Liebe seines Lebens für Art und Rang aller Wesen blind, aber für den Bruder muß sie ihn sehend machen, wenn er nicht ein vollkommener Trottel und damit zur Hauptfigur eines Dramas denkbar ungeeignet werden will. Nein, der Lyriker Dehmel ist alles eher als ein Charakteristiker. Sein Drama hat fünf Gestalten, und was für Gestalten! Peter Wächter ist gar nicht vorhanden, Thora Nathan ist dichterisch und menschlich gleich unbedeutend, ihr Vater ist ganz verunglückt, ihr Bräutigam Ralf Eickrott ist ein unmögliches Monstrum, und Ernst Wächter — ist lebenskräftiger und lebensberechtigter als alle zusammen geraten, er, dessen Leben keinen andern Zweck haben sollte, als sich für ein wichtigeres Leben auszulöschen. Er nennt sich, offenbar mit Zustimmung des Dichters, einen Genießer und Zuschauer, ist aber, anscheinend ohne Wissen des Dichters, durchaus ein Mann der Tat. Wo andre zögern und schwatzen, handelt er. Was bei andern aus Affekt geschieht, geschieht bei ihm aus Ethik. Daß er den Mord an Eickrott mit dem Tode büßen wird, macht sein Geschick wahrhaftig nicht tragikomisch. Es würde tragisch wirken, wenn, ja wenn nicht das ganze Stück zu verworren und zu lendenlahm wäre, um überhaupt eine Wirkung hervorzubringen. Es ist auch stillos. Es pendelt unentschlossen zwischen Naturalismus und Symbolismus, einem Naturalismus, der den Personen keinen Boden unter die Füße breitet und keine Luftschicht um sie webt, und einem Symbolismus, der

einem Ring, einem schwarzen, spitzigen Diamanten, tiefere Bedeutung zu geben immer wieder die erfolglosesten Ansätze macht. So ist gar nichts zu rühmen? ‚Der Mitmensch‘ ist das Drama eines Lyrikers und wird niemals lyrisch. Das ist erfreulich. Das Elend aller dieser Kreaturen stöhnt sich nicht in poetischen Bildern, sondern in Interjektionen aus. In seinen sachlichen Partien ist der Dialog manchmal von lobenswerter Knappheit, Ungelenkigkeit und Sprödheit. Wo er doch schwülstig wird, ist es der Schwulst unklarer Hirne, nicht der schlimmere Schwulst gefühlverstopfter Herzen.

In der Aufführung des Kleinen Theaters war es Herr Erich Ziegel, der den Versuch unternahm und durchführte, die Musik der Dehmelschen Sprache durch eine Art gesteigerter, häufig wie verstiegen klingender Redeweise wiederzugeben. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn dieser Darsteller durch dasselbe tremolierende Pathos nicht bereits André Gides Gyges individualisiert hätte. Es ist also zu befürchten, aber durch Selbstkontrolle zu verhüten, daß das Charakterisierungsmittel zur Manier wird. Im übrigen brachte Herr Ziegel gerade durch seine schauspielerische Vortrefflichkeit den Sprung des Stückes zum Klaffen. Sollte es auch nur halbwegs, für die Dauer von zwei Stunden, gerettet werden, so mußte die Regie durch Besetzung und Akzentuierung das unbeabsichtigte Uebergewicht Ernst Wächters vermindern und die ebenso unbeabsichtigte Inferiorität des Gegenspiels verhüllen. Herrn Ziegels Mitmensch aber verdiente, nicht erst um seiner Energie, nein, schon um seiner Haltung willen vor seinen beiden Partnern den Vorrang und ein glückliches Leben. Peter Wächter ist im Buch garnicht vorhanden und braucht deshalb einen Schauspieler, dessen bloßes Da-Sein den Glauben an seine Größe weckt und erhält. Auf der Bühne des Kleinen Theaters war Peter Wächter überhaupt nicht vorhanden. Auch Herr Alexander Rottmann war nicht Ralf Eickrott, ein urgermanischer Shylock, den es nach einem Zentner Judenmädchenfleisch gelüstet, sondern nur ein blonder, also doppelter Jude. Das Häuflein Judenunglück war bei Frau Mirjam Horwitz und Herrn Max Marx. Die Tochter gab in ruhigen Momenten ein paar echte Töne hoffnungsvoll kund, um in den Ausbrüchen ein bischen zu heroisch zu werden und den Kopf gar zu theatralisch in den Nacken zu werfen. Der Vater hatte die Bescheidenheit der Natur und das Herz, die Stimme und das Gesicht seines Stammes. Was nützte es! Der Abend war verloren, und man begreift nicht recht, warum Herr Barnowsky, nach den Erfahrungen der Proben, nur einen Akt gestrichen hat, statt einfach das ganze Stück vom Programm zu streichen.

Mazepa / von Julius Slowacki

Mazepa' ist eine fünfaktige Tragödie des großen polnischen Dramatikers Slowacki, dessen hundertster Geburtstag in diesen Tagen gefeiert wurde. Zu Beginn des Stückes, von dem hier, in meiner Uebersetzung, der Schluß des zweiten Aufzugs folgt, zieht der König — es ist der ehemalige Kardinal Johann Kasimir — als Gast in das Schloß des Wojewoden ein. In seinem Gefolge befindet sich der Page Mazepa, ein Windhund und gefährlicher Don Juan. Kaum hat man sich niedergelassen, da versucht der Page bereits, sich der jungen Gattin des Wirtes zu nähern. Aber auch dem König fällt die melancholisch-schöne Amalie auf. Bei Nacht schleicht er unter ihr Gartenfenster — im Mantel Mazepas, auf dessen Glück bei Frauen er rechnet. Aber statt des verliebten Abenteuers erwartet den König ein bewaffneter Mann, der auf ihn zustürzt und ihn an der Hand verwundet. Um seinen Herrn vor allen Auseinandersetzungen zu bewahren, verwundet sich Mazepa an der gleichen Stelle. Der Angreifer war Zbigniew, des Wojewoden Sohn aus erster Ehe. Was er sich selbst nicht einzugestehen wagt, das errät Mazepa: Zbigniew liebt seine Stiefmutter. Bevor Mazepa auf Befehl des Königs, dem er im Wege ist, mit Briefen weggeschickt wird, stellt ihn Zbigniew. Hier beginnt unser Bruchstück.

Al. Z. Birnbaum

Zweiter Akt

Neunter Auftritt

Mazepa. Zbigniew

Zbigniew (den Degen ziehend): Zu den Waffen, Herr!
Mazepa (zieht): Ich weiß,
Was das bedeutet.
Zbigniew: Und hüte deinen Kopf!
Mazepa: Herr Rittmeister,
Bin ein Kosakensohn, und weiß zu fechten,
Doch hab' ich keine Lust, den Sohn zu schlagen
Mit dem Türkisensäbel seines Vaters,
Noch, wenn ich seinen jungen Sohn getötet,
Vom Schloß zu fliehen auf dem Pferd des Alten.
Und außerdem, ich will es gern gestehen,
Ergreift mich Reue, und ich schäme mich
Der Rolle, die ich hier im Schloß gespielt.
Drum wenns Pan Zbigniew mir erlauben will,
So wollen wir wie Brüder uns umarmen
Und auseinandergehn. Es lag ein Zauber
In diesem Schloß, im Garten und im Mondschein,
Der mich verwirrt hat, mich zum Schwärmen zwang,
Ein Zauber, der vielleicht bewirkt, daß Ihr
Jetzt von mir schlecht denkt — doch gleichviel, er ließ
Zugleich für Euch die Freundschaft hell erglühen.
Was meint Ihr nun, und was sagt Euer Herz?

Ists weit entfernt von dem gebot'nen Frieden?
Schlagt ein, ins Wasser laßt den Haß uns werfen,
Und sei'n wir Freunde!

Zbigniew: Höhnt Ihr, oder seid Ihr
Ein Feigling nur?

Mazepa: Ein jeder sei der Hüter
Der eig'nen Ehr'. Glaubt mir, daß ohne Angst
Ich diese Schande auf mich nehmen kann!

Zbigniew: Ihr seid geflohen diese Nacht.

Mazepa: Geliebter
Der Luna, seid Ihr sicher auch, daß ich
Es war, der vor Euch floh?

Zbigniew: Beim Himmel, ja!
Wie eine Schlang' hast Du vor Schmerz gezischt.
Zieh' ab den Handschuh, zeig Dein blut'ges Mal.

Mazepa: Und bist Du sicher auch, daß Deine Waffe
Und Dein Arm Schuld an meiner Wunde sind?

Zbigniew: Ausflüchte sinds!

Mazepa: Nein, deren braucht es nicht.
Hier meine Hand! Fürwahr, sie hat geblutet —
Doch Ihr habts nicht getan.

Zbigniew: Bei Gott, das ist . . . .

Mazepa: Herr, wenn Ihr kundiger der Welt geworden,
Dann werdet Ihr erkennen, daß wir oft
Das Blut, selbst unsre Ehre willig geben,
Um zu erretten ein uns teures Wesen.
Ihr habt noch keine Probe durchgemacht,
Und dennoch seid Ihr selbst in solcher Lage,
Wo nicht so sehr auf Euerm kecken Mute
Und Euers Eisens Schärfe ruht die Ehre
Des teuersten Geschöpfes, als auf Eurer
Vernunft. Und glaubet mir, das ist die Kunst:
Im Herzen Feuer, auf dem Antlitz Eis . . .
Und sein Geheimnis in das Grab mitnehmen.

Zbigniew: Kein solch Geheimnis habe ich zu wahren.

Mazepa: So irr' ich mich vielleicht. Im Leben hat
Ein jeder seinen bittern Kelch zu leeren,
Und mir tuts weh, zu sehen, wie ein Mensch
Sich diesen Kelch aufs Neue immer füllt.
Ein Schmerz befiel mich, als ich in dem dunklen
Gewölk des Schicksals zwei Gestalten sah,
Die ohne Jammer, ohne Klage dulden . . .
Sie flüstern leise, Kreuzesqualen leidend:
„Umsonst . . .“ und können doch sich nimmer lassen.

Es ist nicht klug, doch so bin ich nun einmal,
Daß mir das Schmerz und Mitgefühl erweckt —
Und gern würd' ich mich opfern für — — —

Zbigniew: Für wen?

Mazepa: Ja, das ist mein Geheimnis.

Zbigniew: Zu den Waffen!

Mazepa: Nur nicht so wild!

Zbigniew: Ich möchte Dir das Herz
Ausreißen ....

Mazepa: Bist ja blaß geworden wie
Die Wand. Ich will es eingestehen, daß mir
Ein einz'ger Kuß für ewig schloß den Mund.

Zbigniew: Das lügst Du, Hund!

Mazepa: So glaubst Du?....

Zbigniew: Wehr' Dich!

Mazepa: Ha,
So liebst Du sie! ...

(Sie kämpfen. Zbigniew berührt mit der Spitze seines Säbels Mazepas Brust und zerreißt und wirft heraus die Briefe des Königs, welche der Page dort trug)

Zbigniew: Da hast Du's! ....

Mazepa: Und Du sollst es
Noch besser haben!

(Er schleudert den Degen aus Zbigniews Hand und zwingt ihn ins Knie)

Zbigniew: Nun, was zögerst Du?
Jag' mir den Degen durch den Leib.

Mazepa (hebt ihn auf): Mein Zbigniew,
Zum zweiten Male biet ich Freundschaft Euch
Und Brüderschaft. Die Rache lasset ruh'n.
Absichtlich hab ich Euch gereizt mit Worten,
Um zu erkennen, ob Ihr einer derer,
Die, spionierend in dem Haus herum,
Die Ruhe ihrem grauen Vater rauben — —
Ob edel Ihr — durch Leiden nur vergiftet.
Glaubt mir, und laßt von jetzt uns Brüder sein.
(Zbigniew wirft sich in seine Arme)
Mein Zbigniew, der Du mit zerriss'nem Herzen
Den schwersten Kampf des Lebens kämpfst, Du guter,
Du edler Junge — Du hast mir gefallen!
In diesem Schloße bist Du wie ein Ritter
Aus alten Zeiten, stolz und kühn. Erwäge:
Die Flamme, die in Deinem Herzen schlummert,
Sie ist ein Funke erst, und doch hat sie
Dich schon verzehrt, zum Welken Dich gebracht.

Noch hast Du Deine Ehre, noch hast Du
Mit keinem Worte ihren blauen Augen
Die Göttlichkeit und ihr die Ruh' geraubt — — —
Jedoch das wird nicht ewig währen, kann
Nicht einmal lange währen . . . . Glaube mir,
Du wirst doch Deines Schicksals Sklave werden,
Da Du sein Herr nicht werden kannst. Drum laß'
Sie hier — gleich einer Rose auf dem Beete,
Mag sie im Sonnenglanze friedlich blühen.
Doch Du entflieh! Mit seinem Fittich packt
Dich schon der Flamme unheilvoller Geist —
Du mußt entfliehn! Glaub' mir, es gibt Gefühle,
Die keine Sterne, keinen Himmel kennen
Und keinen Gott — und die zermalmen bald
Ein armes Herz zu Asche, die beschmutzen,
Erniedrigen es — sie erschüttern
So oft mit überflüss'gem Pochen — schleudern
Es tief ins Nichts des dumpfen leeren Brütens,
Daß sie des Sehnens Quell für ewig trüben.
Auch dich erwartet das. Komm mit mir, Zbigniew,
Gleich zweien Schmetterlingen, die der Wind
Im tollen Sturme dreht, so wollen wir
Vorübersausen wild an offnen Fenstern,
Wo Gecken sitzen in geputzen Kleidern
Und eitlen Weibern schöne Worte drechseln,
Die ganze alte Welt woll'n wir umdrehen
Und lachend, höhnend unsre Siege künden.
Erlischt mein Herz — ich wills aufs Neu' entzünden
Am Feuer Deines Herzens — — — und einmal,
Wenn Dir auch stirbt der heil'gen Flamme Strahl,
Dann kehren heut'ge Qualen nimmer wieder,
Und jubelnd stimmen an wir Siegeslieder!
Ich sehe, meine Predigt, gallenbitter,
Hat Dir die Tränen aus dem Aug gepreßt . . . . .
Und nun?

Zbigniew: Ich fahre mit Dir . . . . .

Mazepa: Heut' um Mitternacht
Erwart' ich Dich beim großen Baum am Wirtshaus.

Zbigniew: Nein — dort nicht — einen andern Weg nimm . . . .

Mazepa: Wie,
Steht dort Rakoczys Heer? Warum denn nicht?

Zbigniew: Ich frage nicht, ich schäme mich, zu sagen . . . .

Mazepa: So werd' ich denn im Nachbardorf verweilen

Und mir die Zeit vertreiben, wie es geht,
Vielleicht mit einem trägen Söldner würfeln.

Zbigniew: Erwarte mich, ich lass' ein Pferd Dir satteln,
Mein bestes; und einmal auf dem, holt Dich
Kein Wind mehr ein.

Mazepa: Ja, geh, mein treuer Junge.

(Zbigniew ab)

Zehnter Auftritt

Mazepa (allein): Jetzt, Herr Mazepa, schnauf dich aus ein wenig —
Was ward aus Dir in Deiner Jahre Blüte?
Du sprachst ja wie ein Pfaffe zum Gemüte!
Vergebens schlug der Teufel wild um sich
In Deinem Innern — Du hast ihn bezwungen!
In Tugend watetest du wie im Drecke,
Zwei Tage so — und ich bin um die Ecke,
Und dann zum Lohn werd' ich im Himmel sitzen
Bis über beide Ohren. — Pah, der Teufel
Wird schon zur Zeit sich melden.
(Er hebt die Briefe des Königs vom Boden auf)
Ah, die Briefe
Des Königs! . . . Mein erlauchter Herr gefällt
Mir heute nicht . . . . Bei Gott, der Säbel hat
Das Siegel mitten durchgehaun — ich will sie
Verstecken — denn ich fürchte diese Bestie,
Die Neugier — sie war stets mein Feind — jedoch — —
Das Siegel mitten durch — — nur ein ganz — ganz
Klein wenig . . . . . (Blickt in die Briefe)
„Euer Liebden" . . . . ah, er schreibt
Dem Kastellan von Gluchow . . . . (Durchfliegt den Brief)
Himmel! . . . . wie — —
Entführen will er sie — — fein abgekartet
Ist alles — — — unser Orthodoxus will
Des Wojewoden Frau gewaltsam haben! — —
Und weiter — hier steht unten ein Postskriptum —
Was, bin ich blind? Hab' ich den Staar am Auge? (Liest)
„Den Ueberbringer steckt Ihr in den Turm
„Und hütet ihn, bis anders ich bestimme." (Steckt die Briefe ein)
So, mein Herr Pfaffe, mich in einen Turm,
Des Alten junges Weib in Deine Pfoten? . . . .
Du glaubst, daß alle wir . . auch ich . . Idioten?
Und daß Du in Dein Netz die Fliegen fängst?
Heut' Nacht muß ich die Wojewodin sprechen,
Ihr meine kind'sche Neugier eingestehen.

Was fürcht' ich denn? — Mein glücklich-flinkes Wesen
Wird alles retten. — Ja, ich muß sie sehen . . . . .
In meiner Hand ruht ihre Frauenehre
Und mein Geschick — damit darf man nicht fallen!

Elfter Auftritt

Zbigniew kehrt zurück. Mazepa

Zbigniew: Dein Pferd erwartet Dich.
Mazepa: Auf Wiedersehen. (Ab)
Zbigniew (allein): Beschlossen ists, ich habe meinen Kopf
Gebeugt vor meinem Elend — fertig bin ich —
Verloren! — — — Wenn man wüßte, daß ein armer
Von Schmerz Belad'ner einst zum Engel wird,
Und was ihm hier an Lieb entgangen, einstmals
Im andern Leben wiederfinden muß! — — — —
Mein Schatten schwindet schnell dahin und hier
In diesem Land wird nie man von mir hören . . .
Nur einst nach langen, langen Jahren kommen
Unheimlich still der alten Menschen Särge,
Als hätten sie sich nie gekannt, gesehen,
In einem Loch zusammen und gebären
Ein widerwärtiges Gezücht von Würmern.
Wenn jemand dann beim Anblick dieser Knochen
An Liebe sie erinnern möcht' — es würde
Ein seltsam Lachen dieser Särge nur
Ihm Antwort geben — und gleich einem Narren
Würd' er von dieser Geisterbeichte schleichen. —
Die Zeit entsühnt — o wie ist jenen wohl,
Die ihrer Herzen Qualen überleben! — — —

Zwölfter Auftritt

Zbigniew nachdenkend. Amalie kommt von der andern Seite der Arkaden herein. Ein Priester folgt ihr.

Amalie (bleibt vor Zbigniew stehen, und gibt ihm einen leichten Schlag mit einer Lilie ins Gesicht):
Was ist Dir, Zbigniew, scheinst so traurig?
Zbigniew: Nichts,
Mein Kopf ist schwer wie Blei.
Amalie (gibt ihm die Lilie, aber der hinter ihr stehende Priester entreißt ihr die Blume und spricht streng):
Priester: Gib das der Kirche —
Die Lilien sind der reinen Engel Blumen!

Vorhang

Shaws Ankunft in Deutschland / von Julius Bab

(Fortsetzung)

Und die Führer der neuen Generation, feinspürig, unruhvoll und sehnsüchtig wie sie waren, witterten alsbald das erhebliche Quantum Kraft in diesem unerwarteten Ankömmling aus Britannien und beschlossen — mit unbewußtem notwendigem Entschluß — diese Kraft ihrer Sache dienstbar zu machen, einen Verbündeten und Blutsbruder in diesem merkwürdigen Fremden zu sehen. Der neuromantische Relativismus hatte („nichts ohne Ursach'!") auch eben seinen Mittelpunkt in Wien, der Stadt der Rassenmischung und der Schauspieler, der Stadt Hofmannsthals und Schnitzlers, Machs und Mengers — der Stadt, in der Bernard Shaw zuerst in deutscher Sprache auftrat. Die Feinfühligen unter den literarischen Stimmführern dieser Stadt deuteten alsbald das neue Phänomen in ihrem Sinne: Ludwig Hevesi in stimmungshaltigen Feuilletons, Felix Salten in klug durchgearbeiteten Artikeln, Alfred Polgar in witzig-zarten psychologischen Analysen, vor allem aber in Aufsätzen seiner leichten und leidenschaftlichen Art Hermann Bahr. Hermann Bahr steht seit zwei Jahrzehnten an der Spitze jeder kulturell-literarischen Bewegung in Deutschland; er ist wohl niemals ihr Schöpfer, ist kein eigentlicher Beweger, aber er ist mit einem eminenten Spürsinn für jede Lebensregung begabt. Er wittert die neuen Schöpfer immer zuerst, er saugt ihre Kraft ein, wird ihr Interpret, Agitator — und Leichengräber. Denn bald gewandelt, eilt er neuen Göttern zu. Er hat 1886 als Dogmatiker, Politiker, Revolutionär, Marxist und Naturalist begonnen, er wurde Aesthet, Relativist, Impressionist und Romantiker — er ist heute auf dem Wege zur Anpreisung einer neuen Aktivität, neuer tatfroher anti-quietistischer ‚Barbaren'. 1903 war er noch nicht so weit, und er begrüßte Shaw als seinesgleichen, als das, was er, Bahr, damals war: „Der Dichter unsrer Unsicherheit", einer, der „durch eine geistige Behandlung irgend eines Ereignisses unser ironisches und doch mitleidiges, klägliches und doch schließlich vertrauendes Gefühl des Lebens und der Menschen und ihrer Bedeutung untereinander und ihre Beziehung zum Ganzen und dieser tausend Fragen, die sich doch nicht abweisen lassen, so darstellt, daß wir dabei empfinden: Wir haben ja längst entsagen gelernt, wir wissen schon, daß wir niemals wissen werden, was es mit uns und um uns ist, wir wissen, daß wir die Wahrheit nicht ergreifen können, sondern immer nur unsre Empfindung, immer nur den Schein; aber eben den Schein, den gerade wir jetzt vom Leben haben, seinen bittersüßen Nachgeschmack auf unsrer Zunge gibt uns dieser Dichter!" So ganz im Lichte eines resigniert raffinierten, erkenntnis- und willenlosen, mystisch melancholischen Lebensgenusses erschien diesem Stimmführer der bürgerlich-literarischen Kultur in Deutschland damals Bernard Shaw. Wenn Bahr in der gleichen Studie vom 25. Februar 1903 hervorhebt, wie Shaws psychologisches Interesse

um eine Analytik der ‚Pose‘, der lügnerischen und unentbehrlichen Pose zentralisiert sei, so trifft der Kritiker damit freilich ins Herz des Problems Shaw; aber was denn nun das Ganze dieses Herzens bewege, wofür diese Kritik der Pose Symptom und Zeichen sei, bleibt unerhellt. Ich habe an dieser Stelle schon einmal das Bild zitiert, das Bahr drei Jahre später von Shaw entwarf. Und ich sagte schon damals: Von dieser Schilderung stimmt für den Shaw, wie ich ihn erkenne, nichts und nicht einmal die paar objektivierbaren Daten der Schilderung sind richtig; aber es ist ein vortreffliches Selbstporträt des Hermann Bahr, und ein Bild ‚des Dichters‘, wie man ihn damals in Wien wollte und wohl heute noch will. Hatten doch Unberufene das Schlagwort ausgegeben, daß Shaw ‚der englische Bahr‘ sei. Einen stärkern Bahr — so wollte Wien Shaw.

In Berlin war die neuromantische Strömung nicht in gleichem Grade mächtig; hier war der Herd der naturalistisch-sozialistischen Erhebung gewesen, und Funken glühten noch nach! Auch mußte — bei aller Großstadtluft, bei allem Einfluß südlicherer Einwanderung und jüdischen Blutes — diese Hauptstadt Norddeutschlands und Brandenburg-Preußens, diese Stadt, die Nicolai, den Philister, aber auch Bismarck, den Organisator, aufgezogen hatte, den relativistisch-auflösenden, resigniert-sensualistischen Tendenzen der jüngsten Generation mehr Widerstand bieten. Die Aktions- und Ordnungsinstinkte waren in dieser rauhern Luft zweifellos lebendiger, eine ältere Generation noch mächtiger als in Wien. Trotzdem — jene Werke, mit denen Shaw zufällig in Berlin zuerst sichtbar wurde, begünstigten es zu sehr, ihn als rein analytischen, skeptisch resignierten Ironiker (allenfalls mit einem Anhauch melancholisch-mystischer Sehnsucht) zu verstehen. Es kam auch in Norddeutschland keine wesentlich andere Auffassung als in Wien zustande — nur daß die Bewertung etwas zurückhaltender war. Heinrich Hart begrüßte den Dichter der ‚Candida‘ als rechten Sohn vom Stamme Mephistos, als den geborenen Antithesen-Denker, „für den das Gegensätzliche nicht bloß äußerlich aneinandergekoppelt, sondern innerlich, organisch ineinander verwachsen“ ist. Und Julius Hart gewann aus ‚Schlachtenlenker‘ den sehr viel weniger richtigen Eindruck, daß Shaw, der absolute Heldenverächter, einer von denen sei, „die von allen Göttern der Welt nur den einen — Priapus“ anerkennen. Fritz Mauthner sah in dem neuen Autor zunächst auch nichts als Zersetzungskraft, Skepsis, Kritik, und er formulierte sein Werturteil vortrefflich: „‚Candida‘ gehört zu den geistreichsten Werken, die seit lange unsrer Bühne gewonnen worden sind. Poesie ist anders.“ Man sieht, auch die besten Geister der ältern Generation in Berlin sahen den Mann nicht viel anders als die Wiener — nur ihre Freude über ihn war bedingter, vorbehaltvoller. Der etwas jüngere Kritiker Alfred Kerr dagegen war sehr entzückt. Er steht als ein Sensualist reinsten Wassers, als Impressionist und Ideenfeind, als Materialist, Utilitarier und Autor des berüchtigten Mottos: „Lieber Sklav als tot“ — ein Nicolai auf weitesten Umwegen — den Oesterreichern viel näher als irgend

wer in Berlin. Er begeisterte sich für den Heldenverkleinerer, Phrasenenthüller Shaw, den „Entlarver des Erhabenen". Er ging, fein genug, von der Technik (den novellistischen Regiebemerkungen, den ironiezersetzten Charakterbildern) aus, um die Mischung von Genialität und Unvermögen im Shawschen Stil zu zeigen und schließlich den Iren zu begrüßen als „Verfeinerer der dramatischen Psychologie, Meister-Glossierer des Augenblicks . . . und fraglos ein ethischer Gewinn" — wobei ihm das ‚Ethische' ausschließlich in der Dogmen-Auflösung, der Norm-Zersetzung lag. Mit noch unbedingterm Beifall aber begrüßte die jüngste Generation, die sich eben damals zum Wort meldete, den neuen so herrlich ‚unabgestempelten' Mann. Sie versuchte zum ersten Mal ihre Zähne an einer rechten Beute. Wir verspeisten ihn mit viel Genuß und Geschmack. Siegfried Jacobsohn, damals Kritiker einer berliner Montagszeitung, fand vor ‚Candida' Worte reiner Ergriffenheit. Es war, charakteristisch genug, das Drama des jungen Dichters vor allem, das diesem Jüngsten damals schwer wog und bitter ernst erschien. Ein paar Monate später habe ich selbst an gleicher Stelle meinen ersten Versuch gemacht, das Bild des neuen Mannes zu umreißen. Ich suchte da — umgekehrten Wegs wie Kerr — aus Shaws Weltgefühl, aus seinem ‚lachenden Nihilismus' das Wesen seiner ironisierenden Bühnentechnik zu erklären. Ich sprach leidenschaftlich aus, daß hier eine große Kulturerscheinung sei, einer der ‚lachenden Löwen', die Nietzsche verheißen hat, ein ‚guter Europäer'. Aber ins Wesen der Kraft, die mich so entzückte, drang auch ich damals (vor einem halben Jahrzehnt) nicht tiefer ein. Auch ich sah nur den Erben des ‚Wildenten'-Dichters und des ‚Don-Juan'-Byron, den Entlarver der Lebenslüge, den mutigen Minierer der Persönlichkeits-Posen. Von positiven, bauenden, glaubenden, normsetzenden Kräften im Phänomen Shaws hatte ich damals so wenig begriffen wie alle andern.

Die Schwierigkeiten der Orientierung, die diesen ersten Eindruck der Literatur von Shaw mitbestimmt hatten, dauerten fort. Trebitsch hatte — wie natürlich — für den Anfang mitten aus Shaws Werk die besten Stücke gegriffen. (Die dichterähnlichsten vielleicht, gewiß nicht die charakteristischsten.) Nach dem Erfolg lag nun eine doppelte Arbeit vor ihm: er mußte nach rückwärts die ältere Produktion Shaws erschließen, nach vorwärts das Neue des eben damals lebhaft fortproduzierenden Autors übertragen. Mit bemerkenswerter Energie hat Trebitsch diese Arbeit in der Tat geleistet. Aber er hat fünf Jahre dazu gebraucht: erst der Winter 1909/10 wird, zum Beispiel, in Berlin Shaws ältestes Bühnenwerk ‚Widowers House' (entstanden 1893) zugleich mit seinen neuesten Produkten auf die Szene bringen. Erst dann wird die große Mehrzahl der Gebildeten überhaupt die Möglichkeit haben, von Shaws Produktion wenigstens den theatralischen Teil vollständig und in seiner organischen Folge zu überblicken. Bis dahin hemmte und verwirrte das willkürlich verworrene Auftauchen alter und neuer Werke eine klare und einheitliche Einsicht für jeden, der sich nicht eben ein Spezialstudium aus diesem Shaw

machen wollte. Die Anschauung über ihn wurde weiter, inhaltreicher, aber kaum tiefer, gewiß nicht klarer. Auch der äußere Erfolg war sehr wechselnd. Nach der ersten beifälligen Aufnahme erwuchs sofort ein Widerstand. Es meldeten sich gegen ihn die Unzufriedenen, weil er einen Erfolg gehabt hatte; die Teutomanen, weil er nicht von hier war; die ewig Unbesieglichen, weil er ihrem Gehirn etwas Neues zumutete. Da wurde soviel geschimpft und gehöhnt, wie das einer wirklich erheblichen Neuerscheinung nach historischem Recht nur zukommt. Nach ‚Caesar und Cleopatra' schrieb, zum Beispiel, Herr Erich Schlaikjer (der einen guten Typus am Durchschnittspunkt der drei erwähnten Feindschaftslinien gibt) eine Kritik, in der die Worte „fade und matt und blöde", „ödes Gewitzel", „lächerliches Nichts" noch nicht das Stärkste waren. Denn weiter hieß es: „Es handelt sich aber um keinen Spott, sondern um gewöhnlichen Ulk, und zwar ist dieser Ulk so traurig, daß man eher einem Leichenbegängnis als einer Komödie beizuwohnen glaubt. Der Witz beruht immer wieder darauf, daß Caesar als ‚alter Herr' angeredet wird oder über Rheumatismus klagt. In Bierzeitungen und Kommersliedern ist dieser Humor, eben weil so billig, ja sehr im Schwange." Ich denke, diese deutsche Würdigung der tiefsten und zartesten Komödie des irischen Dichters verdient doch aufbewahrt zu werden als ein bescheidenes Gegenstück zu jenen monumentalen Preßstimmen, die man über die erste Aufnahme Ibsens durch das Philistertum in Berlin, London und anderswo gesammelt hat.

Uebrigens schienen solche Laute doch tief aus der Durchschnittsseele des Publikums zu kommen, denn ‚Cäsar und Kleopatra' waren ein glatter Mißerfolg, und ebenso gründlich (und mit mehr Grund) fiel bald danach ‚Mensch und Uebermensch' durch. Das riesige Buch, aus dem die aufgeführte Komödie ein kleiner und unerheblicher Teil war, verstimmte (soweit es überhaupt gelesen wurde) durch seinen Umfang und seine zweifellose Weitschweifigkeit. Die Gelegenheit, die diese erste theoretische Shaw-Publikation für Deutschland bot, durch die sozial-sexuelle Erörterung, die hier Vordergrundsthema war, hindurchzugreifen und zum Kern des Shawschen Weltsehens zu kommen, ward kaum irgendwo gepackt. Siegfried Jacobsohn, zum Beispiel, der auch nach der Begründung seiner ‚Schaubühne' lebhaft und voll Empfindung für die künstlerischen Werte Shaws eingetreten war, der für die Größe und Schönheit der Cäsargestalt die hingebendsten Worte gefunden hatte, begnügte sich bei ‚Mensch und Uebermensch' nicht mit einer Ablehnung des schwachen Theaterstücks; er glaubte auch Shaws ‚Philosophie' als belanglos dartun zu können, weil ihm das Wort von der ‚Lebenskraft' (das er ganz richtig im Mittelpunkt Shawschen Denkens wahrnahm) nur eine neue Vokabel für das erotische Movens schien, das man sonst auch wohl das ‚Ewig-Weibliche' benennt. So nah — so blind ist kaum sonst noch einer an der Stelle vorbeigegangen, wo mir das Shawsche Lebens-Zentrum zu ruhen scheint.

Nach den magern Jahren 1905 und 1906 kamen wieder Erfolge. Alte

Stücke aus Shaws noch mehr resolut kräftigen Anfängen (Frau Warrens Gewerbe, Liebhaber), jüngste Produkte (wie das gefällig feine Nebenwerk 'The Doctors Dilemma' — Der Arzt am Scheideweg) brachten es sogar zu richtigen theater-geschäftlichen Triumphen. Gleichzeitig wurde nun der Kritiker Shaw, mit seinen Schriften über Wagner und Ibsen, mit einer großen Zahl Essays dem deutschen Publikum vorgestellt. Die Diskussion schwoll an. Und brachte im Einzelnen natürlich viel Feines und Gutes. Im 'Literarischen Echo', wo schon nach Dresden seine Worte über 'Candida' (von Christian Gaehde) gestanden hatten, wo 1903 zuerst Gustav Zieler auf die Bedeutung des irischen Blutes bei Shaw, und Max Meyerfeld auf die, wirkliche Kritik noch wehrende, einstweilen ganz unübersehbare Fülle der Shawschen Produktion hingewiesen hatten, da schrieb 1907 Leo Berg, unser damals schärfster, inzwischen zu früh dahingeschiedener Analytiker: „Shaw ist ein verrohter und oberflächlicher Nietzsche. Aber immerhin ein Nietzsche." Immerhin — vom 'englischen Bahr' gerechnet, ein mächtiger Erkenntnisfortschritt. Willi Handl fing in gelegentlichen Studien an, diesen Theaterdichter aus seinem sozial-ökonomischen Milieu heraus als einen Sozialkritiker zu begreifen und zu erklären. Das war wieder ein wichtiger Schritt. Und Alfred Kerr, der mit viel Liebe und Feingefühl für alles sinnliche Detail jede neue Shaw-Publikation besprach, erkannte allgemach in Shaws negierender Kraft hinter analysierender Psychologenfreude den 'sozialen Groll' und fühlte anderseits in seinem Werke allgemach eine positive, religiöse Kraft, ein Glückbringendes. Freilich las er sich dies Erbauende aus Shaws Schönheitsfreude und Todverlachen (im 'Arzt am Scheideweg') heraus; freilich meinte dieser delikate romantische Nicolai nur ein Epikuräer-Glück, etwas Furchtminderndes, Genußmehrendes. Freilich ist der Autor des Mottos: „Lieber Sklav als tot" in seinen besten Ahnungen doch noch sehr weit von dem Manne, der in seinem stärksten Werk geschrieben hat: „Nichts ist jemals in dieser Welt vollbracht worden, wenn nicht die Menschen bereit waren, einander für die Vollbringung zu töten."

(Fortsetzung folgt)

Opernsaisonbeginn / von Sperando

Die Komische Oper hat, wie es sich von selbst versteht, den Vortritt. Die königliche Stiefschwester dagegen hat, um es gleich zu sagen, bisher nur die Freude gehabt und vor aller Welt gezeigt, den Bariton Rudolf Berger nach einem verhältnismäßig kurzen Aufenthalt in Amerika als Tenor wieder zu begrüßen. Der neugebackene Tenor debütierte als Lohengrin, und wer ihm überhaupt zum ersten Mal begegnet wäre, hätte ihn für einen begabten Anfänger halten können. Sein Ton sitzt da, wo er schon immer gesessen hatte, nämlich ganz vorn, und seine schauspielerische Beweglichkeit ist nicht gewachsen, sie hat vorläufig unter den veränderten

Verhältnissen nur gelitten. Man sieht also: ein Tenor, der höchstens musikalisch gegen die Tradition verstieß.

Doch von der Komischen Oper wollte ich sprechen. Sie hat in ihrer Unberechenbarkeit zu Lortzing gegriffen. Ich finde, daß diese kleinbürgerliche Muse im Grunde nicht recht in unser Reform-Opernhaus paßt. Denn mag immer von hohen Herrschaften die Rede sein: der Mann und die Frau aus dem Volke spielen hier ihre hervorragende Rolle. Auch im ‚Wildschütz‘, der Lortzing fast als geistigen Aristokraten zeigt, verfällt er doch im Lied gelegentlich in den kleinbürgerlichen Ton, für den die Premierenbesucher von heute im allgemeinen nicht zu haben sind. Wenn es aber möglich war, daß Lortzing, der Mittelstandsmusiker, in Not und Elend lebte, so bekommt man ordentlich Respekt vor der Bedeutung dieses Musikers, und man fühlt in seinen besten Werken, daß er Talent genug besaß, um von seinen Zeitgenossen nicht verstanden zu werden. Da gibt es Ensembles, die mehr als nur gut gemacht sind; da jagt ein Einfall den andern, und einer spätern Zeit bleibt es vorbehalten, für ihn den rechten Ton zu finden. Fast möchte man glauben, daß auf diese Weise auch das alte Singspiel, daß die alten Narreteien von Dittersdorf zu retten wären. Aber ich sagte es schon: es sind bei aller Vorzüglichkeit der Musik textliche Narreteien, während der ‚Wildschütz‘, obwohl durch und durch harmlos, doch eine normal gebaute und bei zeitgemäßer Behandlung erträgliche Fabel als guten Kern in sich schließt.

Welches ist nun der zeitgemäße Ton für den ‚Wildschütz‘!? Die Komische Oper, die dem banalen Sprichwort huldigt, daß Kleider Leute machen, mußte es naturgemäß auch auf Lortzing anwenden, mußte auch ihm ein neues Gewand anziehen. Es spricht für das musikalische Feingefühl von Maximilian Moris, daß er hier nicht durch ein absichtliches Uebermaß die Linie störte. Da war kein pedantisches Biedermeiertum, da war aber auch kein knalliges Kostüm, das für die Inszenierung eine Solopartie beanspruchte. Die Behaglichkeit des Billardzimmers im zweiten Akt, in dem neben dem aristokratischen Ton durch den heißhungrigen Baculus auch der bürgerliche zu seinem Rechte kommt, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Man freut sich jedesmal von neuem darüber, daß die Sänger nicht am Kapellmeister hängen, daß sie in ihren Bewegungen völlig frei scheinen und ohne Hemmungen für die Bühnenillusion tätig sein dürfen. So wenigstens spricht der Premierenbesucher, der seine Neigungen gleichmäßig, sagen wir besser: gleichgültig zwischen Oper und Schauspiel teilt. Für ihn ist es wichtig, daß er keine Zeit hat, sich zu langweilen. Der Schauspieler-Sänger, der in Wort und Aktion ungehindert fortschreitet, kommt seinen Bedürfnissen am allerbesten entgegen. Der Musiker aber empfindet Hochachtung für einen Orchesterleiter, der über so unendliche Schwierigkeit hinweg doch den Zusammenhang zwischen Bühne und Orchester zu wahren weiß. Mir scheint, in Herrn Selmar Meyrowitz hat Gregor eine sehr schätzbare Kraft erobert. Es wird nur von

den Vollmachten abhängen, mit denen er ausgestattet ist, ob er den verfahrenen Opernkarren wieder auf den rechten Weg zu bringen vermag. Er besitzt die nötige Tatkraft, die nun etwas höherstehenden Glieder des Orchesters zu einer Einheit zusammenzuschließen; er ist ein durchaus moderner Mensch, doch musikalisch gebildet und feinfühlig genug, um keine Geschmacklosigkeiten zu begehen. So fand er denn auch den zeitgemäßen Ton für Lortzing. Er verteilt Licht und Schatten in Dynamik und Rhythmik mit der nervösen Natur des modernen Dirigenten und weiß durch solche Gegensätze mancher Phrase eine neue Seite abzugewinnen.

Es ist noch von einer Meisterleistung zu sprechen, die die Harmlosigkeit höchst schmackhaft machte. Unter tausend Menschen, die sich Komiker nennen, wird Ludwig Mantler als der geborene Buffo auffallen. Aber er wahrt den Zusammenhang mit der hohen Kunst, indem er dem Ton zu seinem Rechte verhilft. Es ist wahrhaft herzerfrischend, ein solches Ueberströmen der vis comica zu erleben, die sich doch so bald auf sich selbst besinnt und uns eine vortreffliche Tonbildung bewundern läßt. Macht man ihm den Vorwurf, daß er nur zu oft den Effekt suche, so darf er sich darüber beruhigen. Mit seinem Baculus, der bei aller Pedanterie so voll ist von liebenswürdigem Humor, steht und fällt diese ‚Wildschütz'-Aufführung.

Eine von den bekannten Unbegreiflichkeiten im Gregorschen Opernbetriebe ist es, daß er sich eine ausgesungene Sängerin wie Erika Wedekind aufreden läßt und in den gefährlichsten Situationen verwendet. Hier kann auch der Schauspieler oder der Regisseur Gregor als Entschuldigung nicht herhalten. Was die Sängerin verdarb, wurde durch die Unliebenswürdigkeit der Schauspielerin in seiner unangenehmen Wirkung noch gesteigert.

Auf das gesangliche Manko, das zuweilen recht aufdringlich hervortrat, will ich nicht zu viel Wert legen. Die Hauptsache bleibt, daß das Komische seine Wirkung nicht verfehlte, und daß das Musikalische nicht litt. Dies war der Fall, und man darf die Komische Oper zu diesem Fortschritt im Rückschritt beglückwünschen.

Ein Brief des Rekruten Mustajbegovic / von Robert Michel

Teuerer Halil!

Du fragst mich in Deinem Brief nach Neuigkeiten. Nun, bei Gott, mir ist hier in Wien recht vieles, ich könnte sagen alles, neu. Nach Deiner Schilderung zu urteilen, scheint sich indessen Wien, was das Exerzieren anbelangt, von Mostar nicht sonderlich zu unterscheiden. Auch wir Rekruten in Wien machen alle die Uebungen, die Du beschrieben hast. So will ich Dir über das Exerzieren weiter nichts schreiben. Ansonsten ist aber Wien sehr verschieden von Mostar. Die Häuser sind alle sehr hoch. Du siehst ja auch in Mostar hohe Häuser; da mußt Du Dir das höchste aussuchen

und es in die Höhe verdoppeln, so bekommst Du etwa einen Begriff von einem wiener Haus. In jedem Haus wohnen die Menschen sechs- bis achtfach übereinander. Deshalb sind auch in den Gassen immer viel mehr Menschen als bei uns in Mostar. Selbstverständlich fahren auch viele Wagen herum. Tragtiere und Esel hab ich aber noch keine gesehen; und auch kein Rindvieh. Etwas in den Gassen würde gewiß Dein Staunen erregen. Es laufen da kleine Waggone auf Schienen, die von keiner Lokomotive gezogen werden. Sie sollen von einer geheimnisvollen Kraft gezogen werden, die Elektrizität heißt. Unser Feldwebel erklärte uns schon einmal diese Kraft, aber niemand von uns hat es verstanden. Das Wunderbarste daran ist, daß diese Kraft auch in den Lampen wie Oel oder Petroleum verwendet wird. Das Licht dieser Lampen ist so heiß, daß der Docht aus Draht sein muß. Sie leuchten so schön hell, daß es selbst am Abend fast so licht ist wie bei Tag. Sie sind aber auch überall so zahlreich wie die Lichter auf den Minaretten zur Zeit des Ramazan.

Gestern durften wir zum ersten Mal ausgehen. Ich ging mit Aliduvnjak, einem alten Infanteristen von unsrer Kompagnie. Allein werde ich wohl noch lange nicht ausgehen können. In dem Gewirre der Gassen werde ich mich mit der Zeit wohl zurecht finden; ob ich aber jemals die vielen Uniformen werde unterscheiden können, die man grüßen muß, von jenen vielen, die man nicht zu grüßen braucht, das weiß ich nicht.

Zuerst führte mich Aliduvnjak in den sogenannten Prater, den die alte Mannschaft immer so sehr rühmt. Es ist schwer zu erklären, was der Prater ist. Eigentlich ist es ein großer Garten mit verstreuten kleinen Häusern. Als ich hinkam, konnte ich anfangs nichts anders unterscheiden als einen furchtbaren Lärm und ein Durcheinander von zahllosen Menschen. Es war mir so ähnlich wie damals, als mich mein Vater zum ersten Mal in die Caršia zum Bazar mitnahm. Auch damals konnte ich in dem allgemeinen Trubel und Lärm nichts unterscheiden; erst als mich mein Vater zu einem Halvedžija führte und ich die vielen Süßigkeiten sah, erkannte ich, daß es da außer Geschrei und Gedränge auch noch anders gab. So erging es mir auch im Prater. Aliduvnjak führte mich zu verschiedenen Häuschen, in denen die sonderbarsten Vergnügungen käuflich waren. Ich scheute mich aber anfangs, mir irgend eines dieser vielen Vergnügen zu erstehen. Erst bei einem sogenannten Ringelspiel gab ich dem Drängen Aliduvnjaks nach und wollte mich an dem Vergnügen beteiligen. Es war eine Karawane von Pferdchen, die im Kreise hintereinander gehen. Die Pferde waren aber nur von Holz und wurden auf einer festen Unterlage sehr rasch im Kreise gedreht. Dazu spielte eine sehr laute Musik, ohne daß man wußte, woher sie kam. Ich setzte mich auf ein Pferd, und das Drehen begann. Zuerst war es mir, als wollte das Pferd mit mir in die Lüfte fliegen, aber bald darauf wurde mir so wüst im Kopf, daß ich mich an dem Hals des Pferdes festhalten mußte, um nicht hinunterzufallen. Wie ich dann wieder absteigen durfte, drehte sich noch lange alles um mich.

Nach dem Besuch im Prater führte mich Alidunnjak in ein Theater. Das ist wiederum recht schwer zu erklären, was das ist. Stelle Dir ein Haus vor, das inwendig noch viel größer ist als die Karadžosbegova-Moschee. Darin sind lauter Sitze. Unten sitzen die Menschen zu Hunderten, und rings herum in der Wand sind zahllose kleine Zimmerchen wie Käfige, und dort sitzen sie auch zu Hunderten. Da tut sich plötzlich ein großes Tor auf und man sieht wie in ein Märchenland hinein. Dort singen sie und spielen sie. Zum Schluß kommen aber lauter Mädchen, so viele, wie man ihrer sonst nirgends beisammen sieht. Alle haben ganz nackte Beine, und oben sind sie offen wie die Bäuerinnen auf dem Felde. Und die fangen an zu tanzen und werfen dabei Arme und Beine in die Höhe; und immer wilder tanzen sie, bis den Zuschauern schon ganz heiß ist. Da fällt das große Tor wieder zu, und das Märchen ist weg. Aber die Zuschauer fangen alle an in die Hände zu klatschen; daraufhin geht das Tor abermals auf. Die Mädchen zeigen sich noch einmal, und da werden die Zuschauer wie wild. Alle strecken die Hände nach ihnen und klatschen, und manche springen schon auf von ihren Sitzen. Aber hinüber kann keiner, weil vor dem Tor ein tiefer Graben gebaut ist. In diesem Graben spielen Musikanten. Und die aus den Käfigen können auch nicht hinaus. Und gleich geht das Tor wieder zu.

Hast Du schon davon gehört, daß unser Regiment im Frühjahr von Wien nach Triest verlegt werden soll? Triest ist eine Stadt an demselben Meere, das schon bei der Narentamündung anfängt. Ich habe das Meer ebensowenig jemals gesehen wie Du. Wenn Du einmal zur Narenta kommst, so denke Dir das andre Ufer weg, auch die Häuser mit den Gärten und den Hum und alle die übrigen Berge; statt dessen denke Dir lauter Wasser, so viel, daß es Dein Auge gar nicht übersehen kann. So beiläufig wäre es, wenn Mostar am Meere läge. Ich belauschte unlängst auf dem Exerzierplatze ein Gespräch, das unser Zugführer mit dem Korporal Rezagić über diese Versetzung führte. Der Zugführer meinte, daß der Dienst in einer Stadt am Meere eigentlich leichter sein müßte, da doch etwa der halbe Raum von der Umgebung der Garnison des Wassers wegen für Uebungen ungeeignet sei. Daraufhin meinte Rezagić, es wäre gut, wenn auch Wien am Meere gelegen wäre. Weißt Du, Rezagić ist ein Mensch, vor dem ich den allergrößten Respekt habe. Einem General könnte ich eher den Gehorsam verweigern als ihm. Bei uns zu Hause soll er nur ein armer Kmet sein; in der Uniform jedoch sieht er aus wie ein Held. So müssen die Helden ausgeschaut haben, von denen unsre Lieder singen. Er spricht wie eine Schwalbe, das Aussehen aber hat er von einem Falken. Da zeigte er nun dem Zugführer mit der Hand genau die Linie über die ganze Stadt, wo das Meer beginnen müßte. Seine Gebärde dabei war so gebieterisch, daß ich im ersten Augenblick heftig erschrak; denn die Schmelz, unser Exerzierplatz, wo wir eben standen, sollte nach seinem Willen auch unter Wasser sein.

Grüße Deinen Vater und grüße Deine Brüder. Und Gott möge alles zum Glücke wenden. Dein Freund Izzet

Kasperletheater

Rundreisetheater / von Collani

Ort der Handlung: Direktionskanzlei eines reichsdeutschen Theaters.

Direktor (an seine vierzehn Dramaturgen): Und nun, meine Herren, nachdem ich Ihnen den Plan für unser, will sagen, mein Wirken in der Hauptstadt klargelegt habe, komme ich zu dem Hauptpunkt unsrer heutigen Konferenz. Wie Sie alle wissen, erhalte ich täglich Dutzende von Anträgen zu Gastspielen in den größten Städten der bewohnten Erde. Von der Ansicht ausgehend, daß mit meinem Namen als Deckung alles gemacht werden kann, und gleichzeitig in der Erkenntnis von der Zunahme der engagementslosen Schauspieler, habe ich den Plan gefaßt, meinen ersten Dramaturgen, Herrn Lappländer, damit zu beauftragen, alle irgendwie und wo deutsch oder deutsch-österreichisch-ungarisch sprechenden Schauspieler, deren er habhaft werden kann, sofort zu engagieren. Wenn dies erreicht sein wird, werden Sie meine Herren, natürlich mit meiner Unterstützung, daran gehen, in die Ihnen zugeteilten Schauspieler die nötigen Stücke einzukneten. Mein Bruder wird wohl inzwischen den geschäftlichen Teil und die Reklame soweit besorgt haben, daß Sie in spätestens vier Wochen mit Ihren Truppen ausmarschieren können. Sollte ich inzwischen noch mehr Anträge erhalten und Schauspieler übrig behalten, aber keine Führer, so werde ich versuchen, einige Reisedramaturgen zu engagieren. Bei diesen ist aber erste Voraussetzung, daß sie ihre Mitgift — denn ich nehme von jetzt an, wie mein amerikanischer Kollege, nur verheiratete Mitglieder — die mindestens zweihunderttausend Mark betragen muß, in meinem Theater anlegen. Meine Herren, rechnen Sie sich zu den Auserwählten des Glücks, daß Sie schon vor Jahren von mir engagiert worden sind, trachten Sie aber trotzdem danach, sich möglichst bald zu verheiraten, denn mit Ablauf Ihres Kontraktes müssen auch Sie eine Mindestsumme von zweihunderttausend Mark einlegen. (Den vierten Dramaturgen trifft der Schlag). Ueber die Verzinsung kann ich augenblicklich nichts sagen, da sie mit dem Publikum in Zusammenhang steht. Im übrigen bin ich am Ende meiner Ausführungen und hoffe, daß alle Herren sich einverstanden erklären.

Neunter Dramaturg (erhebt sich nach einigem Zögern): Wenn ich mir eine Frage erlauben darf, großmächtiger Herr Direktor — in welchen Städten werden denn die Gastspiele stattfinden?

Direktor (mit Verachtung): Diese Frage ist eigentlich ganz überflüssig, denn wie Bismarck gesagt hat: Wo ich sitze, ist oben! so sage ich: Wo ich spiele, ist das Bayreuth des Dramas. Aber einige Andeutungen will ich machen. Es liegt uns, zum Beispiel, ein Antrag aus Podejuch bei Stettin vor, wo eine ‚Internationale Ausstellung für Pferde- und Schafzucht' eröffnet wird. Die dort aufzuführenden Stücke müssen natürlich eine sinnige Anspielung auf die Ausstellung enthalten. Ich denke also, wir nehmen ‚Richard den Dritten' und ‚Orpheus in der Unterwelt'. Weiter

liegt ein Antrag vor nach Krebsjauche bei Frankfurt an der Oder zu der ‚Ausstellung für Kohlensäure-Industrie mit spezieller Beachtung der Herstellung von Limonaden‘. Dort werden wir natürlich ‚Kabale und Liebe‘ aufführen. Weiter ein Antrag aus Krähwinkel zur ‚Ausstellung für großstädtischen Fleischbedarf‘. Wir werden dort selbstverständlich die ‚Revolution‘ und den ‚Kaufmann von Venedig‘ spielen. Also meine Herren, Sie sehen: Arbeit die Hülle und Fülle.

Elfter Dramaturg: Wenn nun aber mal ein Mitglied krank wird? Was dann?

Direktor: Sehr einfach. Sämtliche Theaterarbeiter, Garderobenfrauen, Friseure, Friseusen, Vorhangzieher und Souffleusen, die mit auf die Reise gehen, müssen sämtliche Stücke ihrer Abteilung auswendig kennen, damit sie gegebenenfalls für einen erkrankten Schauspieler einspringen können. Also, meine Herren, Sie sehen, an alles ist gedacht — bis ins kleinste. Bis heute in drei Wochen hat jeder von Ihnen das Reichs-Kursbuch mit sämtlichen Stationen, Ankunfts- und Abfahrtszeiten im Kopf. Ich werde Sie selbst prüfen, ob alles sitzt, denn mit dem Kursbuch ist es wie mit dem Geld beim Theater — wenn mans braucht, findet man keins. Und damit Gott befohlen!

Rundschau

Séverin

Herr Séverin wird im Apollotheater vom bösen Gewissen in Form eines Scheinwerfers beleuchtet. Und in dieser magischen Beleuchtung sieht Pierrot, ein pariser Apache, den Herr Séverin gibt, wie sein Freund, dessen Verderben er mitverschuldet, unschuldig zur Guillotine geschleppt wird. Es ist dies eine Vision im dritten ‚Bild‘ — der Hauptmoment der Pantomime. Und man kann nur sagen, daß Herr Séverin in diesem peinlichen Moment sichtlich leidet.

Sein Gesicht ist, wie das aller Pantomimiker von anno dazumal, mit jener weißen Schminkschicht überzogen, die den Ausdruck auf ein einziges Mittel verweist: die Bewegung an sich. Das Muskelspiel soll die Arbeit der Sprache und der natürlichen Hautfarbe mitverrichten. Es gibt für die Gesichtsmuskeln eines Menschen eine Summe von Bewegungsmöglichkeiten. Man könnte sie in Ziffern ausdrücken. Herrn Séverins Kunst besteht darin, daß er allem Anschein nach vier oder fünf mehr hat als der gewöhnliche Bürger und sie verhältnismäßig schnell ausnutzt. Eine Begabung, die man vielleicht als kinematographisch bezeichnen darf. Auch in dieser Form könnte es etwas Imposantes geben: Gesten der Seele oder losgelöste Affekte — der Haß, der Neid, die Tollheit an sich — sie könnten gigantisch wirken. Das weiße bewegliche Antlitz könnte zur tragischen Maske werden ...

Monsieur Séverin aber ist ein liebenswürdiger alter Herr, der sich stets der Situation entsprechend benimmt. Wenn ihn was freut, hüpft er, wenn ihn was kränkt, krümmt

er sich. Er arbeitet weder mit den eindringlichen Mitteln der Leute vom Grand Guignol, noch belädt er sich mit dem Ballast moderner Seelenequilibristik. Seine Aeuglein drehen sich flink im Kopf, das Mützlein sitzt keck im Genick. Er ist Pierrot, den unsichtbare Gewalten wie Reue, Gier oder Schmerz am Faden ziehen — und bestimmte Muskeln setzen sich in Bewegung. Das alles wirkt unprätentiös und bedeutungslos, wie die ganze Pantomime, die übrigens durchweg von Franzosen gespielt wird und schauderhaft inszeniert ist. Aber mehr Stil wäre vielleicht nur mehr Beleuchtung für so viel Unzulänglichkeit.

Henriette Riemann

Ein Brief

Albert Bassermann schreibt dem Herausgeber am elften September aus München:

— — — — — — — — — — —

— — Aus ferschidenen umschtänden, di ich Jnen tailwaise schon angedeutet habe und Jnen mündlich noch ausainandersetzen werde, schin mir herforzugehen, daß Reinhardt nicht mer dasselbe interesse für mich hat, wi zur zait des fertragsabschlusses, und daß er mich mit mainer großen gage fillaicht als aine last empfinden könte. Damit wäre uns baiden wenich gedint gewesen, und so gab ich mitwoch frü ainen ainschraibebrif an in zur Post, der im forschlug, mir aine abfindungssumme fon 40 000 Mark zu zalen und mainen fertrag zu lösen. Wenn maine foraussetzungen richtich waren, so wäre das doch schlißlich besser für in gewesen, als mir im ferlauf der nächsten fünf jare gegen 200 000 Mark zu zalen. Aine fertragslösung one entschädigung konte ich im der forgerückten saison wegen nicht mer anbiten. Ende des forigen jares hatte ich im sozusagen dise lösung one entschädigung durch die blume forgeschlagen.

Der erwänte brif kam erst Donnerstag in Reinhardts hände, wärend der tatbeschtand in ainer kurzen notiz der ‚Münchener Zeitung' schon mitwoch abend hir erschin.

Reinhardt bat mich nun um aine unterredung, di gestern abend nach dem teater zwischen uns schtatfand. Er versicherte mich, daß sain interesse an mir unfermindert dasselbe sai wi je, daß er in kainem fall in di lösung des fertrages willige und so waiter. Wir schprachen dann noch fon ferschidenen klassischen Rollen, di ich außer Philipp disen winter bai im schpilen soll, und schiden mit der hoffnung, daß alles zu baidersaitiger zufridenhait sich geschtalten möge. Di ansicht ferschidener blätter, daß ich disen schritt getan habe, um wider zu Brahm zurükkeren zu können, ist aine durchaus irrige. Si wissen ja selbst am besten, daß ich zu Reinhardt nur abgeschlossen habe, um wider ain par klassiker zu schpilen. Nach dem repertoar des Lessingtheaters ferschpüre ich kainerlai sensucht. — — — — — — — — — — — — — —



Aus der Praxis

Theaterbau

In Cassel ist ein neues Hoftheater, eine Schöpfung des Architekten Karst, eröffnet worden, zu dessen Bau die preußische Krone 2000000 und die Stadt Cassel 1300000 Mark beigetragen hat. Das Theater, das am Abhang eines Berges liegt, und zu dessen Füßen sich die Carlsaue ausdehnt, setzt sich aus drei Gebäudegruppen zusammen. Die Außenseite des Hauses ist in Weiß gehalten. Das Innere hat eine ganz lichte, aus grauweißen, weißen, zartgrünen und altgoldenen Tönen zusammengestimmte Farbengebung. Der Zuschauerraum hat 1420 Sitzplätze. Die Bühne ist 40 Meter tief und 20 Meter breit; außer der Vorderbühne sind noch zwei Seiten- und zwei Hinterbühnen vorhanden, die mit fahrbaren Podien ausgestattet sind.

Todesfälle

Clyde Fitch in Châlons sur Marne. Geboren am 2. Mai 1865 in New York. Amerikanischer Dramatiker.

Nachrichten

Das Residenztheater in Frankfurt am Main wurde von dem frühern mannheimer Hofschauspieler Karlheinz Martin auf drei Jahre gepachtet.

Die Presse

1. Richard Dehmel: Der Mitmensch, Tragikomödie in vier Akten. Kleines Theater.

2. Gustav Davis und Leopold Lipschütz: Gretchen, Groteske in drei Akten. Residenztheater.

Berliner Tageblatt

1. Eine Tragödie ohne Gleichgewicht, stockend und taumelnd, mit den Voraussetzungen und Effekten des Vorstadttheaters.

2. Die Verfasser bringen einen sehr guten Akt und dann zwei andre, die nur schwach ausbauen.

Lokalanzeiger

1. Was der Autor inzwischen auch an seinem Werk bearbeitet haben mag, bühnen- und lebensfähig ist es nicht geworden. Aus dem stillosen Wirrwarr des Ganzen ward ein seichtes Rührdrama mit breit gepinselter Sentimentalität und derben Knalleffekten herausgeschält.

2. Der erste Akt gibt sich ganz und gar als Satire. Wenn der Vorhang fällt, ist es mit der Satire zu Ende. Der zweite und dritte Akt führen uns in eine unmögliche Kleinstadt mit unmöglichen Menschen.

Morgenpost

1. Das Stück streift die Lächerlichkeit, Phrase, leere Rede steht für Gestaltung, und wo sich etwas bildet, geschieht es nach dem platten Modell alter Romanschablone.

2. Schade, daß die einzelnen Akte sich ein wenig schwerflüssig entwickeln und immer erst im zweiten Teil amüsant werden.

Börsencourier

1. Schemen, Drahtfiguren statt der Menschen, Buchsprache statt lebendiger Rede, hier übertrieben roh, da überspitzt ästhetisierend.

2. Gar arg gerupft ging dieses ‚Gretchen' aus den Händen der Zensur hervor, und der Hörerschaft fiel die Aufgabe zu, vieles von dem überpfefferten Inhalt und dem überpikanten Sinn zu erraten.

Vossische Zeitung

1. Das Stück ist so durchsichtig in seinem Unwert und seiner Bühnenunmöglichkeit, daß ich den traurigen Eifer bestaunen muß, der einen Dichter von Namen bei seiner schwächsten Seite faßt, um ihn so vor die Oeffentlichkeit zu zerren und preiszugeben.

2. Der alles in allem sehr derbe Ulk ist weniger an szenischen Wagnissen als an kitzligen Dialogspäßen reich.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 39
23. September 1909

Die Russen / von Lou Andreas-Salomé

Als vor dreieinhalb Jahren das moskauer Künstlerische Theater sein Gastspiel in Berlin gab, wurde es für viele zu einer der stärksten Bühnenerinnerungen: teilweise gewiß, insofern es ihnen meisterhaft ein paar der fremdsprachigen Dichtungen — mehr aber noch, indem es ihnen den fremden russischen Menschen eigentümlich nahe brachte. Er, den die russische Literatur, seit sie überhaupt russisch ist, fort und fort und in Werken ersten Ranges hingestellt hat, schien zum ersten Mal seine überzeugende Wirklichkeit, das unbeschreibliche Leben zu empfangen, dem gegenüber das beste Buch tot bleibt. Dies gelang in so hohem Grade deshalb, weil er ganz naturalistisch in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt wurde: auf Grund einer Dramen-Auswahl, die von vielem Sonstigen absah, was noch etwa für das Gastspiel hätte charakteristisch werden können.

Nur muß man sich bewußt bleiben, daß das, was wir mit dem alten Schlagwort ‚naturalistisch' nennen, beim Russen weniger einer bestimmten Kunstmethode entspricht, als seiner Wesensart selber: weshalb es in seiner Literatur um so sichtlicher hervortritt, je stärker ein Talent ist, und, unbeeinflußt beinah von der ‚Richtung', die gerade eingeschlagen wird, mit den verschiedensten technischen Absichten zwanglos zusammenzugehen pflegt. So war auch das Auftreten der Moskauer — selbst wo es wirkte wie direkt auf die Bühne übertragenes Leben — voll von einem Glanz der Technik, die sich vertraut zeigte mit allen letzten Feinheiten und Fertigkeiten der Bühnenkunst, für die keine Arbeit, keine noch so weite Auslandsreise gescheut worden war, um sie stets auf gleicher Höhe zu halten, und die den ganzen Eifer, ja die gläubig überschätzende Ehrerbietung zeigte, womit speziell der naturwüchsige Russe jeglichem huldigt, was Kultur oder Wissen heißt. Gelegentlich der Aufführung des einzigen nichtrussischen Stückes, des ‚Volksfeinds', konnten auch der Sprache Unkundige bemerken, wie das Raffinement in allen Dingen der Bühne sich, gleichsam als etwas Erworbenes, Nebenhergehendes, unterschied von der kindlichen Kernkraft, aus der die Hauptgestalt lebensvoll gelang: allerdings, unbekümmert um Ibsen

und Norwegerart, im wesentlichen gelang als ein Typus des slavischen Menschen.

Denn in der Tat, was diese Kunst vor allem brachte, war das Russentum in der Kunst — ein zum Teil geniales Russentum, das sich jedoch auch dort, bezeichnender Weise, am wirksamsten aussprach in den dramatisch schwächern Dramen: weil deren Lückenhaftigkeit am verschwenderischsten Raum ließ für seine Schilderung. Kunst bringen wollten diese feinen und großen Künstler, um den russischen Menschen siegen zu sehen in ihr und durch sie; um, nach allen seinen Niederlagen, sichtbar an ihm werden zu lassen das, worin er nicht unterliegen kann: die Fülle und Wahrhaftigkeit seiner Seele. Ihm allein dienten sie — das Genie Stanislawskis nicht minder als die unermüdliche Treue Nemirowitsch-Dantschenkos — um ihn zogen sie ihre edelsten Kräfte zusammen gleich einer schützenden Hülle, etwas von ihm zu entreißen dem fruchtlosen Elend daheim, und ein jeder von ihnen wußte stolz und fast zitternd: wenn sie Rührung entfesselten oder Bewunderung, dann galt es letzten Endes einem Größeren als ein paar Schauspielern nur oder Stücken. So gewiß sie ihre Kunst hinausretteten aus den Kämpfen der Heimat ins Ausland, so gewiß sollte sie eben damit einstehen für ihr Land, es zu verteidigen mit ihrer Waffe, es zu decken mit ihrem Schild vor Nichtachtung und Mißverstehen, es lebendig zu machen vor aller Augen in seiner außerpolitischen Wirklichkeit.

Hier ist die Linie deutlich, die den Bereich dieser Künstlergruppe trennt von jener andern Kunstpropaganda für Rußland, wie sie etwa Gorkis Tendenzen enthalten, ob auch sein berühmtestes Drama zum Repertoire der Moskauer gehört. An sich ist es natürlich — und nicht nur unter den alleraktuellsten Verhältnissen von heute — wenn russische Dichtung, dies einzige, worin russischer Geist sich selbstschöpferisch aussprechen durfte, gar zu eng und zu heiß noch mit der Gesamtheit des praktischen Lebens verknüpft ist, um lediglich Dichtung sein zu können; wenn von ihr auch Belehrung und Bekehrung, Warnruf, Notschrei, Aufruhr ausgeht. Wie der Dichter an qualvoller Zeitlage seine Grenzen und Zwiespälte findet (Gorki als Poet ist davon verstümmelt worden), so sicherlich zugleich oft seine menschliche, kraftsteigernde Größe. Allein dies darf nicht übersehen lassen, daß auch die Moskauer eine nicht weniger russische Sendung erfüllten, trotzdem sie nicht dieselbe Seite der Sache vertreten haben, trotzdem sie, sozusagen, anstatt in Kittel und Wasserstiefeln, aufgetreten sind in den reichen Gewändern ihrer Künstlerschaft. Sie erwählten es als ihre Sache, nicht an Menschheitsinteressen im allgemeinen sich zu wenden, sondern an eine speziellere Aufmerksamkeit, sie nicht zuzuwenden den Kämpfenden ihrer Heimat, von denen jeder weiß, sondern allein ihm selber, der sie kämpft, und von dem niemand noch recht weiß. Denn sie meinten, daß er nicht nur wert sei, beachtet zu werden, weil er sich schwer mit Gestrigem schleppen muß, oder weil er schwerer als andre am Heutigen leidet, sondern insofern er ein Schauspiel ist für den Menschen von morgen.

Zwischen Asien und Europa fast wie zwischen Rückblick und Fortschritt mitten hineingestellt, hat er zwar immer passiv, im Zusammenstoß ihrer Gegensätze, alle seine großen Schicksale gehabt, hat er von beiden Seiten immer Invasionen erduldet, gleich tragischen Vergewaltigungen beinahe (für die es hier prinzipiell nichts verschlägt, ob man sie nun Mongolenhorde oder Peter der Große, die Religion von Byzanz oder Revolution nennt). In jedem Fall ergab sich hieraus das widerspruchsreiche Wesen, halb von östlicher Zurückgebliebenheit und halb von jener späten letzten Seelenverfeinerung, die zum Beispiel die russische Literatur den vorgeschobensten Westkulturen am verwandtesten, am interessantesten macht. Denn bei alledem mußte diese Lage der Dinge einem einzigen zum Gewinn werden: der Breite und Tiefe der Seele, die Raum noch schaffen muß, um das Unvereinbarste zu verarbeiten, um Gegensätze zum Austrag zu bringen, von denen, in solcher Schärfe, Länder einheitlicherer, harmonischerer Entwicklung verschont bleiben. So auch nur ist das verblüffende (in Rußland oft zitierte) Wort Dostojewskis zu verstehen, daß Westeuropa dem russischen Blick erscheine als eine Art prunkvollen Friedhofs — während man mit mehr Recht meint, das Bild passe auf das Land, darin oft genug alle wahrhaft Lebendigen sich gefühlt haben wie Lebendigbegrabene. Aber je entgegengesetztere Mächte die Gemüter bedrängen, sie zurückdrängen in sich selbst, zu desto innerlicherm Leben wühlen sie sie eben damit auf, wie unterirdisch sich das auch vollziehen mag. Denn es gilt nicht nur von den Fällen, wo dies Leben mit Explosionskraft reagiert, unter Protest oder bewußtem Märtyrertum sich so oder so zu seinem Ausdruck zu befreien ringt: vielmehr ist es auch da vorhanden, wo es in unendlicher Stille, kampflos, verläuft, verschwistert jeder Ehrfurcht, jedem Glauben und unbewußt der eigenen Selbsttätigkeit. Leise ist diese am Werk auch in der einfachsten russischen Seele, und einen Begriff davon gewinnt man noch in den entlegensten Wolgadörfern, wenn abends von seinem Schafspelz auf dem Ofen ein greises Bäuerlein heruntersteigt, um mitzuteilen, was es sich in siebzig Jahren über die Erde, darauf es wandelt, gedacht hat — ohne ‚wissenschaftlichere' Grundlagen von außen her empfangen zu haben, als daß sie jedenfalls auf eines Walfischs Rücken ruhen müsse. Von solchem Walfischrücken aus aber erhebt sich nicht selten eine ganze Lebensdichtung, die, in roher Fassung, eine Art Philosophie, Religion, Ethik, ja Kunstlehre in sich zusammengetragen hat — gesammelt an den armen Erfahrungen des einen, für des einen persönlichen Gebrauch: ungefähr so, wie seine Tochter es noch nicht für unwert hält, Jahre hindurch in ernsthafter Geduld an der kunstvollen Schürze zu sticken, die sie für des Tages Bedarf vorbindet. Um dieser unterirdischen Kräfte seiner arbeitenden Seele willen kann man es glauben, daß es dem russischen Menschen nicht nur zu Gefahr, sondern auch zu Gewinn ist, wenn das weit Auseinanderwirkende, wenn das hart Aufeinanderstoßende, wenn Ost und West sich in ihm mischen müssen, als suchten sie nach einem Boden für neue

Einheit: wenn er primitiv erscheinen muß und doch auch ein Spätling sein, der asiatisch typischere Mensch und doch auch der vielfältigere, der bruderhaft Herde-Gewöhnte und doch auch der Einsam-Eigene und Sonderling. Und um deswillen ist es nicht nur seine Zurückgebliebenheit an ihm, wenn er langsamern Schrittes vorwärts kommt im Vergleich zu andern — denn mit mehr beladen ist er, und was er von zweier Welten Last und Schätzen auf sich zu nehmen hat, das will erst nach entfernten Zielen getragen sein, damit es einmal verwendbar werden könne menschlicher Zukunft.

Deshalb, als die moskauer Künstler kamen, um etwas von diesem Bild Leben zu geben, sprachen sie zu Herzen, als ob der russische Mensch selbst schon ihre eigentliche, ihre größte Dichtung sei: eine, worin seltsam, ahnungsvoll, leidvoll Vergangenes redet mit Zukünftigstem. Aus diesem Grunde erschien ihre Darstellung, einen wie naturalistischen Eindruck sie auch machte, zugleich geleitet von geradezu raffinierter Stimmungskunst, von einer solchen, die bei uns das Dasein meist nur fern vom Alltag schildert, in seinen besonders tragischen oder poetischen Ausnahmen. Denn zu dem Grade von schwermütiger Poesie, wie er hier dem zitternden und tief aufgegrabenen Innenleben natürlich ist, bedürfen die Seelen einer ruhigern Entwicklung, ungewöhnlicherer Anstöße und Anlässe. Dazu kommt aber noch ein zweiter Umstand. Während nämlich einerseits der Russe derart erfüllt ist von so dunklen Grübeleien und Gefühlen, wie sie am ehesten den nordischen Menschen charakterisieren, besitzt er doch nichts von der verschlossenen Schwermut etwa des Skandinaven. Seine Melancholie, ihm von den typischen Schicksalen seines Volkstums aufgeprägt, strömt über in Klänge, in Worte, strömt sich aus in so kindlicher Unmittelbarkeit, mit so vertrauender Gebärde, daß auch der lebhafteste Südländer ihn darin nicht überträfe. Auch hier berühren sich wieder Gegensätze im russischen Naturell, Nord und Süd sozusagen, die auch geographisch viel näher in ihm zusammenliegen, als gemeinhin berücksichtigt wird: denn noch immer ist jeder rechte Russe in seiner Seele genügend Nomade, um auf beiderlei Boden daheim zu sein. Wie für die Fülle seiner Innerlichkeit das Widerspruchsreiche, Gegensätzliche vielleicht letzte Ursache war, so mag es auch bestimmend gewesen sein für die Form seiner Wesensäußerungen, für deren entlastende, mitteilende Kraft. Für den Poeten in ihm, von dem selbst der lauteste Lärm politischer Geschehnisse nur wenig verrät: von dem zu erzählen, Künstler kommen mußten —.



Woran krankt die moderne Ehe?!?/ von Peter Altenberg

Es gibt zwei Wege, die man einschlagen kann. Entweder man hat die Kraft und den sogenannten Goetheschen Willen, sich selbst zu den Gipfeln möglichster Kultur hinaufzubringen, was innerlichst heutzutage eigentlich nur mehr die alten Jungfern in ihren einsamen Zimmern unternehmen, unter schweren Bedrückungen, Melancholien, Enttäuschungen; oder man versucht es mit seinem unter Schmerzen in die Welt gesetzten Kindchen! Da aber muß die tiefste Weisheit mitwirken. Der Arzt, der Advokat, haben während ihrer schwersten Studien keine solche Arbeit zu leisten, wie eine Mama im Leben ihres Kindes! Diese Verpflichtung sei ihr einziges, wirkliches Glück! Solange eine Mama die Erziehung ihres Kindes zu einem annähernd vollkommenen, Gott ähnlichen Wesen nicht übernehmen kann, in Verbindung von Wissenschaft und Herzensintuition, also mit Genie und Erfahrung, solange bleibt Gottes Segen in der Verbindung zweier Menschen aus! Die Mutter muß rastlos, Tag und Nacht und zu jeder Stunde ihrem Kinde die seelischen und die geistigen Hilfsquellen verschaffen wollen, die es körperlich, seelisch, geistig zu Höhen hinaufgeleiten könnten! Ich sah am Semmering bei vierzehn Grad Kälte ein neunjähriges Mäderl in seidenen Socken, mit nackten Beinen Rodel fahren. Es war eine Amerikanerin. Angst vor Verkühlung ist eine Gemeinheit. Erziehe dein Kind so, daß eine Verkühlung einfach unmöglich werde! Ich halte die Mutter dieses amerikanischen Kindes am Semmering für eine moderne Heldin. Und dabei belohnen sich nur solche physiologischen Heldentaten! Trage niemals einen Winterrock, auf die Gefahr hin von Rheumatismus, und du wirst belohnt werden mit Widerstandskraft! Trage teure Pelze, und die Krankheit wird dich beim Zipfel erwischen deines eigenen teuren Pelzes! Der nackte Bettler auf der Landstraße ist vor Rheumatismus und Gicht besser behütet als du!

Woran krankt also die moderne Ehe?!?

An dem Mangel an werktätigstem Idealismus einer Mama, aus ihrem unter Schmerzen in die Welt hineingesetzten geliebten Kindchen ein außergewöhnliches lebendiges Kunstwerk zu machen!

Sich konzentrieren können auf eine allgemein und insbesondere wichtige Sache, ist das Geheimnis jeder korrekten und anständigen Lebensführung! Idealismus ist alles!

Alles andre ist öder Dilettantismus! Es ist ein ‚schlechtes Geschäft'!

„Ich bin glücklich," sagte eine junge Mutter, „denn ich versuche es, mein Kindchen zu einem wertvollern Wesen zu erziehen, als ich und mein Gatte zusammen es bisher werden konnten!"

Idealismus, wohlverstandener Idealismus, nicht blöde Wolkenkuckucksheim-Gehirngespinste, ist das einzige wirklich solide Geschäft, das ein menschliches Herz, ein menschliches Gehirn hienieden machen kann! Alles andre sind falsche Kalkulationen!

Seinen Kindern alle seine heiligen Kräfte weihen, in Wissenschaft und Intuition, ist der beste Ego-Idealismus!

Für sich selbst leben, bestraft sich in irgendeiner Sphäre. Da steht Satan unmerklich dahinter.

Hanna Jagert

Dieses war der dritte Streich. Zum dritten Mal in drei Wochen wurde ein Drama aufgeführt, dessen Zeit längst friedlich unter der Erde liegt. Die Theaterleiter werden immer mehr zu Maulwürfen, die nach abgenagten Knochen wühlen, wo sie Geburtshelfer sein sollten und, vor allem, sein könnten. Es ist ja doch nicht wahr, daß die deutsche Gegenwart keine Bühnenwerke hervorbringt, die den alten Scharteken von Musset, Dehmel und Hartleben nicht vorgezogen zu werden verdienten. Auch dann, wenn ihre Lebenskraft an sich ebenso gering wäre! Auch dann nämlich müßte es ihren Autoren für jede künftige Produktion von Nutzen sein, ihre Schwächen illuminiert und fresko vor sich zu sehen. Es war also ein Verdienst des leipziger Akademisch-Dramatischen Vereins, Dehmels ‚Mitmenschen' unmittelbar nach der Entstehung aufzuführen und den Dichter dadurch von der Abfassung weiterer Dramen abzuhalten. Es war dagegen ein Unfug des berliner Kleinen Theaters, diesen nur als Lyriker dramatisch begabten Mann nachträglich dem lauten Spott der Kritik und dem leisen Hohn eines auf alle Fälle unzuständigen Publikums preiszugeben — und obendrein mindestens einen kämpfenden Dramatiker zu benachteiligen. „Ob unsre Jungen in ihrem Erdreisten, wirklich was Besseres schaffen und leisten — Eins läßt sie stehen auf siegreichem Grunde: sie haben den Tag, sie haben die Stunde." Sie leben, und keinerlei Bedenken dürften von Rechts wegen die Förderer jener toten oder überwundenen Undramatiker hindern, das gleiche, nein, ein unendlich viel größeres Interesse und ihren ganzen Fleiß Paul Ernsts ‚Canossa', Eulenbergs ‚Simson', dem einen oder dem andern Stucken und all den übrigen Werken zuzuwenden, deren Namen hier immer wieder genannt worden sind. Namentlich aber der Komödie Moritz Heimanns, die ‚Joachim von Brandt' heißt, die voll von Kunst, voll von Geist, voll von Humor, voll von politischer Aktualität und, nicht zuletzt, voll von guten Rollen ist, und um die ich nach der ersten Lektüre einen Männerkampf zwischen Brahm und Reinhardt vor meinem innern Auge habe entbrennen sehen. Ich Optimist! Selbst diese beiden besten Köpfe sind entweder geschmacklos genug, Skowronneks ‚Bretzenburg' und Wolzogens ‚Unverstandenen Mann' literarisch höher einzuschätzen, oder sie sind so unverständig und praktisch unerfahren gewesen, in ihren vornehmen Häusern von derartig öden und blöden Machwerken einen stärkern Kassenerfolg zu erwarten als von einer reinlichen, ernsthaft-lustigen, ganz zeitgemäßen und durchaus nicht bühnenwidrigen Dichtung. Das Hebbeltheater aber, dessen Direktor ebenso schwer wie grundlos gekränkt ist, wenn man ihn hinter Barnowsky und Bernauer rangiert, und das hier einmal Gelegenheit hätte, seine höchst strittige

Existenzberechtigung zu erweisen, verschmäht den atmenden Heimann, um an einem verblichenen Hartleben aussichtslose Wiederbelebungsversuche anzustellen.

‚Hanna Jagert' ist nicht etwa in den sechzehn Jahren, die seit ihrer Geburt verflossen sind, dahingesiecht, sondern sie ist gleich tot geboren worden. „Sie hat eben Humor", heißt es zum Schluß von dem Menschen Hanna Jagert. „Sie hat eben keinen Humor", mußte es schon im Anfang von der Komödie ‚Hanna Jagert' heißen. Die Hauptgestalt war feierlich genommen, ohne sich mit irgend einer Geistes- oder Charaktereigenschaft diese Ehre zu verdienen. Was ist Hanna denn Großes! Man merkt, daß Hartleben eine typische, eine besonders für den Anfang der neunziger Jahre typische Entwicklung hat geben wollen. Aber man merkt leider auch, daß er über dem Typus das Individuum vernachlässigt und vollends die Entwicklung zu zeichnen vergessen hat. Diese Hanna ist ein Hirngespinst, das sich allenfalls in den Zwischenakten vermenschlicht. Was man aus ihrem Munde hört, sind Allgemeinheiten; was man von ihr sieht, könnte ein Moralist Gemeinheiten, wird unpathetische Lebenseinsicht Vernünftigkeiten nennen. Sie liebt sich empor — empor, soweit ihre äußere Situation in Frage kommt: vom Fabrikarbeiter über den Fabrikbesitzer zum Baron empor. Aber an ihren Männern sollt ihr sie erkennen. Der sichtbare Aufstieg vom Gänsewein über den Rotspon zum Sekt ist gleichbedeutend mit einem unbewußten Abstieg vom Idealismus über den Quietismus zum Indifferentismus. Was diese Frau mit Bewußtsein an ihren Männern verehrt, ist beim ersten der fanatisierte, wenn auch unselbständige Kopf, beim zweiten das denkbar unegoistische Herz und beim dritten der Phallus. Daß Hanna Jagert immer eins um des andern willen aufgeben muß, daß ihr zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, die unter Umständen zu vereinigen sind, nur die bange Wahl bleibt: das ist ihr Schicksal, aus dem, je nach dem Temperament des Betrachters, eine Tragödie oder eine Komödie zu machen gewesen wäre. Hartleben ist keins von beiden gelungen, weil er um 1893 herum kein Temperament mehr, aber auch noch nicht den Mut zu seiner eigensten Temperamentlosigkeit, weil er keine Träne mehr, aber auch noch nicht den Standpunkt der lachenden Gleichgültigkeit hatte. Sein Stück zerfällt in Stücke, die künstlerisch um so unsicherer werden, je mehr sich Hartlebens menschliches Verhältnis zu seiner Heldin befestigt. Das sieht man nämlich ganz deutlich, wie der Respekt, den der Dichter seinem Geschöpf, oder vielleicht richtiger: dem Modell zu seinem Geschöpf ursprünglich gezollt hat, sich im Verlauf der Begebenheiten abreibt. Hätte Hartleben am Ende noch einmal von vorne zu schreiben angefangen, so wären wir möglicher-

weise um eine einheitliche Satire reicher. Jetzt ist ‚Hanna Jagert‘ eine dickflüssige und doktrinäre Philistrosität. Ihr dramatischer Wert ist gleich Null. Wo sich bewegtere Auftritte ergeben, die das allzu behagliche Geschwätz unterbrechen, ist wieder ihre Motivierung fragwürdig. Der Naturalismus der berlinischen Figuren und Situationen wirkt heute als überflüssiger Aufputz und könnte ohne weiteres von dem eigentlichen Stück heruntergebrochen werden. In den zivilisierten Gegenden dieses Stücks kommt man wenigstens zur Freude an dem Stilisten Hartleben. Er schleift Sarkasmen zu solcher Spitzigkeit, daß sie menschliche Lächerlichkeiten nicht bloß verwunden, sondern tödlich durchbohren. Wer sich an dieser Gabe reichlich ergötzen will, greife zu Hartlebens Prosaschriften. Die Bühne braucht was mehr. ‚Hanna Jagert‘ hat da nichts mehr zu suchen.

Oder doch nur, wenn ganz große Schauspielkunst sie hochhebt und ausfüllt. Das kann sie nicht? Was kann Schauspielkunst nicht! Wer hätte geglaubt, Schnitzlers blasser ‚Gefährtin‘ noch einmal zu begegnen? Jetzt sehe man Sauers Professor Pilgram, und man wird staunend, bewundernd und ergriffen die Möglichkeiten der Menschendarstellung bis an ihre äußersten Grenzen geführt finden. Geradezu rätselhaft ist dabei, daß mit der seelischen Transparenz dieses Künstlers seine Fähigkeit zur plastischen Gestaltung und die Energie seiner Diktion nicht abzunehmen, sondern eher zuzunehmen scheint. Nach solcher selbstschöpferischen Leistung ohne Uebergang von der nachstolpernden Leistung des Hebbeltheaters zu sprechen, ist fast ungerecht. Hier fehlt nach wie vor ein Regisseur. Herr Wlach freilich braucht keinen Regisseur, sondern einen Dompteur. Baumwolle her, der Kerl sprengt mir die Ohren! So arg treibt es weiter keiner. Aber ein Regisseur hätte Fräulein Karstens wie aus ‚Barnim‘ entsprungener berliner Pflanze die letzte Achtelwendung zum Publikum ausgetrieben. Er hätte Herrn Leopolds erschütternd rituellen, verwegen-parodistischen Weinhändler zu größerer akustischer Deutlichkeit gezwungen. Er hätte Herrn Nissens echten, aber eintönigen Großgrundbesitzer durch ein paar Akzente und Lichter belebt. Er hätte Herrn Licho davor bewahrt, die ergreifenden stummen Momente seines Könitz durch die phlegmatische Brummigkeit eines allzu trockenen Tons in Vergessenheit geraten zu lassen. Endlich aber hätte er das Fräulein Hanna Jagert niemals der Frau Ida Roland ausgeliefert. Hartlebens Retortengebilde braucht alle unsre Sympathien, um wenigstens ein kurzes Scheindasein fristen zu können, und Frau Roland verbreitete eine durchdringende Atmosphäre von Unleidlichkeit. Ihre Schlichtheit machte mit lautlosem Geschrei auf sich selber aufmerksam, und selbst wenn die Figur artistisch einwandsfrei geraten wäre, hätte ihr immer noch die natürliche Rassenverschiedenheit der Darstellerin jede Illusionsmöglichkeit geraubt.

Die Liebe/ von Wilhelm Michel

Ein Dialog

Er: Der Tag ist hin! Sieh dort, wie sich die Bläue
Gereinigt hat vom Staube des Getümmels!
Das Trübe setzt sich schwer am Horizont.
All Land umwandelt rings ein Streifen Schwärze,
Und tief in Schatten kauert das Gewölk,
Darüber die Altane, spät beglänzt,
Mit eins gleich einer Kanzel schwebt im Dom.
Die Erd' wird dichter von des Himmels Abhub,
Fester gegründet, satter von sich selbst
Und stofflicher. Es regnet Erde.
Aber klar
Entkleiden sich die Sterne nun des Lichtes,
Mit dem der Tag ihr sanfteres Licht verhüllt.
Heimlich ist schon die reine Bläue voll
Von vielen Feuern, die ihr Licht verzehren.
Bald schwebt zu Häupten unsrer Erd' und Liebe
Getürmt ein tausendfach gespaltener Tag.
Sie: Du machst mich sehen, was ich nur gefühlt.
Er: Du machst mich fühlen, was ich nur gesehen.
Sie: Doch du kannst sprechen. Dichte, Liebster, dichte!
Lüge den Tag fort und die Sterne auch.
Sind diese Sterne ein gespaltener Tag,
Was bin dann ich? So lüge, Liebster, lüge!
Du hast mich lieb, nicht wahr? Denn Sterne sind
Ein Tag, sprichst du. So nennst du Tag, was Nacht ist,
Und was nicht Lieben ist, das nennst du Liebe?
Doch schön ist Lügen. Liebster, lüge schön!
Er: Ich liebe dich.
Sie: Fahr fort!
Er: Ich liebe dich.
Sie: Und schon zu Ende? Da du sprachst von Sternen
Und von Gewölk, von Himmel, Erd' und Licht,
Da war dein Mund an Worten doch so reich!
Doch du sprichst Wahrheit, Liebster, ja das ists!
Wahrheit ist arm, ich weiß es, ach, so arm!
Nicht wahr, mein Liebster, Sterne sind ein Tag,
Und du, ich weiß, mein Dichter, hast mich lieb . . .
Er: Gib mir die Hand! (Es geschieht)
Sie: Wer sagt, daß Dichten lügt?
Dichten enträtselt nur der Dinge Willen,
Dichten verhüllt das Nackte, daß es glänzt

In blanker Worte Harnisch und Standarte.
Was hüllt es ein, das Wort: Ich liebe dich . . .?
Ach, was enträtselt das: Ich hab dich lieb . . .?
Er: (zur Hand): Du liebe Hand, hör zu, hör nicht auf sie!
Sie: So rede, Liebster! Fragen werf ich doch
Wie bunte Bälle deinen Händen zu.
Denn ich will spielen . . spiele du mit mir!
Musik soll sein, so klinge du, mein Dichter,
Und übertöne das, was hier und hier
Von deinem Wort verhüllt wird und enträtselt.
Wie töricht ist das alles!
Er: Glaube mir,
Hand, die nicht weich ist, nur von innen zart,
Ganz tief von innen zart und fromm und gläubig,
Sei klug, du liebe Hand, und glaube mir.
Sie: Ach, eine Hand! Wie leicht, sie zu betrügen!
Er: Du einfach Händlein, deiner Herrin sage —
Sie: Sag ihm vorher, sag diesem Dichter, Hand:
Ich bin ja stumm! Sag ihm: du kränkst uns nur
Mit diesem Lügenscheine einer Botschaft.
Und sag ihm auch, daß wir nicht einfach sind.
Nur müde sind wir, aufgelegt, zu lauschen,
Gewillt, durch ihn uns selber zu betrügen.
Sag, häßlich war die Wahrheit uns bisher
Und häßlich auch die Lüge. Harte Hand,
Sprich: es beliebt uns, da so schön er lügt,
Ihn durch den Schein des Glaubens zu erfreuen!
Er: Du einfach Händlein, deiner Herrin sage:
Da du in vielen Worten bliebst so stumm,
War ohn' ein einzig Wörtlein ich beredt.
Sag ihr, du bist verbündet gegen sie
Mit mir. Sag: hier ist Frieden schon gemacht.
Hier liebt man schon, dieweil man dort noch haßt.
Und sag ihr auch, wir glauben dir nicht mehr,
Und schilt sie Dichterin, wie sie mich schilt,
Und komme leise, wie ein zager Duft,
Mir über Stirn und Wangen hergefahren.
Mein Haar liebkose, suche auch mein Herz,
Und suche drin den Tropfen Blut, der nicht
Zu deiner Herrin spricht: Ich hab dich lieb!
Das alles sag und tu, und unsrer Feindin
Sag du zuletzt: Das hast du selbst getan!
Sie: Liebster, der Mond kommt! Gib mir deinen Mund!

Shaws Ankunft in Deutschland / von Julius Bab

(Fortsetzung)

Die Unkenntnis des Shaw, der diesen Satz von der über sich selbst hinausstrebenden Lebenskraft geschrieben hat, ist auch Voraussetzung für ein gut Teil jener Polemik, die nun, gleichzeitig mit dem wachsenden Interesse seiner Anhänger, in den letzten Jahren gegen Shaw heranwuchs. Es ist dies ein Widerstand viel bedeutsamerer Art als jene plebejische Reaktion gegen den Erfolg eines geistreichen Ausländers. Es ist die Entgegenstellung, die Opposition wirklich anders gerichteter Geister. Wenig wird es natürlich überraschen, daß die Halben und Zagen, die sich im Dämmerlicht der Bühne mancherlei sagen ließen, Mordio schrien, als die Essays in nackter Prosa ihnen Urteile, Ideen und Aufrufe zeigten, die kein ‚Candida'-Sentiment mehr weich umhüllte. Der Professor Alfred Klaar gibt ein gutes Beispiel: als Kritiker der Vossischen Zeitung hatte er 1904 den Iren mit vorsichtiger Sympathie begrüßt — 1907, da Shaws kritische Schriften bemerklich werden, fühlt er sich bewogen, in einem großen Aufsatz davor zu „warnen", Shaw „ernst zu nehmen", der überall die „Ausbeutung des Einfalls zu einem Scheinsystem" betreibe. Dies ist nun die (gar nicht uninteressante) Stellungnahme des typischen deutschen Bourgeois zu unserm Phänomen: als Mann von Geschmack goutiert er alles Neue, was sich noch irgend im Sinne seiner liberalen Tugenden ausdeuten läßt. („Was Shaw zeichnet, ist zuletzt doch der gute Mensch in seinem dunklen Drange, wenn er auch nur den Drang gelten läßt und das Gute mit der Lauge des Spottes übergießt", schrieb der erwähnte Klaar sehr charakteristisch nach ‚Candida'.) Sobald es sich aber zeigt, daß das Neue auf keine Weise mehr in der konventionellen Moral des Bürgertums zu plazieren ist, macht die Bürgerwehr mobil, und ihre Führer wappnen sich gegen die neue Erkenntnis mit dreifachem Panzer: mit dem Mißtrauen des ‚ernsthaften Menschen' gegen einen, der lacht, mit dem Hochmut des ‚akademisch Gebildeten' gegen einen, ders selber gelernt hat, und mit der unbeirrbaren Schwerhörigkeit der ‚Gesellschafts-Stütze', deren gleichen es „immer für Spaß erklärt, wenn man ihnen die Wahrheit sagt". Daß die Hüter der sozialen und moralischen Konvention in Deutschland heute Shaw in dieser Art abtun, ist nicht mehr als selbstverständlich.

Interessanter aber ist die scharfe Kritik, die Shaw hier heute von einer Zahl wirklich bewegter, ernsthafter und eigener Geister erfährt. Von jenen nämlich, die schon wieder für eine Ueberwindung der neuromantischen Aera, des Skeptizismus, Impressionismus, Relativismus reif sind. Die gewillt sind, Gesetz, Norm, Ziel über sich zu sehen, Schranke und Form, eine neue Sicherheit aufzurichten. Es ist nach einem ästhetischen Zeitalter eine wieder am Ethischen orientierte Bewegung der Geister. Hier ist (trotz der schlechthin kultur-reaktionären, moralistisch-theologischen Terminologie, die diese Männer

noch häufig brauchen) sicherlich eine bedeutsame und zukunftsschwere Bewegung. Innerhalb der schönen Literatur fängt sich die Benennung der Neu-Klassiker an einzubürgern für diese Feinde der romantischen Zersetzung, diese Gesetzesfreunde. Im weitern Bereiche des allgemeinen geistigen Kampfes sollten die Träger dieser Bewegung wohl im Lager der vielberufenen ‚Neu-Kantianer' zu finden sein; denn unter dem Zeichen des wohlverstandenen Kant könnte in der Tat nach den frühern Jahrzehnten des naiv dogmatischen Naturalismus und den letzten Jahrzehnten der absolut skeptischen Romantik eine neue Synthese, ein realistischer Kritizismus errichtet werden.

Hier könnte ein neuer positiver, gestaltungsstarker Geist der Gesetzlichkeit Leben gewinnen — vorausgesetzt, daß er alle Negationen und Zweifel der abgelaufenen Epoche in sich aufgenommen und überwunden (nicht sie hochmütig ignoriert!) hat. Die Vorkämpfer dieser Richtung sehen nun den Bernard Shaw nicht viel anders als die Impressionisten und Skeptiker; sie finden ihn ‚ebenso' wie Bahr und Kerr — aber sie werten ihren Befund mit umgekehrten Vorzeichen! Ein keineswegs unbedeutender Wortführer dieser Richtung ist Samuel Lublinski. Freilich, was er aber in seinem neurasthenisch-dogmatischen ‚Buch der Opposition' mit von Leidenschaft bornierter Intelligenz gegen Shaw am ‚Ausgang der Moderne' hervorsprudelt, ist in den Argumenten zu läppisch, in der Tonart zu hochmütig und gehässig, um ernste Beachtung zu verdienen. Aber die gleiche, durchaus beachtenswerte Gesinnung spricht aus dem scharfen Protest, den gelegentlich ein so feiner Kunstdenker wie Leo Greiner gegen Shaws antidramatische, weil form-, partei- und kampffeindliche (?) Dramatik erhebt. „Denn hier (in Shaws Erstlingswerk) erstreckt sich der Nihilismus aus dem Geistigen auf das Stoffliche und betätigt sich rund um das absolute Nichts.“ Eine ganz ähnliche Einschätzung des ‚Nihilisten' Shaw wie hier auf ästhetischem Wege, wird durch soziologische Betrachtung in einem merkwürdigen Buche gewonnen, dem bisher einzigen deutschen Produkt bürgerlicher Herkunft, das von anderm als ästhetischem Anteil ausgehend, zu einer ausführlichen Würdigung Shaws gelangt. Professor Schultze-Gaevernitz gibt in seinem Werke: ‚Britischer Imperialismus und englischer Freihandel' viel mehr als dieser wirtschaftlich-fachmännische Titel verheißt: nämlich eine kritische Grundlegung über die Ursachen der englischen Weltmacht. Die tiefsten Wurzeln der kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Leistungsfähigkeit dieses Volkes sieht nun Schultze-Gaevernitz als hervorragender Neu-Kantianer und Antimarxist in den ethisch-religiösen Traditionen des Puritanertums; und im letzten Kapitel, da er die kapitalistische Zersetzung dieser Grundlagen in der Gegenwart beschreibt, zitiert er zahlreich Bernard Shaws Schriften (‚Candida' und ‚Mensch und Uebermensch' besonders). Und er findet in ihm den vollkommensten, gefährlichsten Typ der Auflösung, der ethischen Anarchie und Indifferenz, des Nihilismus.

So haben fast alle Kreise und Richtungen innerhalb der bürgerlichen

Kultur Deutschlands zum Phänomen Shaw Stellung genommen. Aber eines ist merkwürdig: selbst der letzterwähnte Professor der Nationalökonomie kennt oder beachtet doch wenigstens Shaws praktisch-sozialistische Tätigkeit nicht. So wenig wie bei Kerr, Klaar oder Lublinski, erfährt man bei ihm etwas von dem ‚Fabier', dem Stadtrat, dem Wahlagitator, dem Politiker Shaw. Dabei waren die äußern Tatsachen auch in literarischen Kreisen nicht ganz unbekannt. Schon 1903 hatte ein Artikel im ‚Zeitgeist' einiges Tatsächliche aus Shaws politischer und sozialer Wirksamkeit berichtet; und die 1907 erscheinende englische Monographie Jacksons, die in Deutschland mehrfach besprochen, zitiert und geplündert wurde, erneuerte auch für Feuilletonleser die Bekanntschaft mit dieser Tatsache aus G. B. Shaws Biographie. Aber man apperzipierte sie sozusagen nicht. Bestenfalls sprach man, wie Bahr, von Shaws Sozialismus als einem zurückliegenden, quasi ästhetischen Rausch oder erwähnte ihn mit bürgerlicher Toleranz als eine seiner vielen Kuriositäten oder als „überwundene Jugendtorheit"; man sprach gelegentlich (etwa wenn man durch das ‚Wagnerbrevier' zu unsanft darauf gestoßen wurde) von dem ‚ehemaligen Sozialdemokraten', ‚frühern Marxisten' Shaw, und ein reiner Musikkritiker begönnerte ihn sogar als ‚amüsanten Amateursozialisten'. Aber daß dieser Mann den besten Teil seiner Kraft an sozialpolitische Propaganda setzte, setzt und setzen wird — das wußten sie nicht. Daß diese Propaganda derselben Leidenschaft entsprang, die auch im allergrößten Teil seiner artistischen Produktion treibend war — das sahen sie nicht. Daß es irgendwo zwischen dieser höchst aktiven, tatfrohen, gläubigen, praktischen, durchaus ethisch-orientierten Arbeit und dieser angeblich so ästhetisch-selbstzufriedenen, so nihilistischen, skeptischen, resignierten Kunst im Menschen Shaw eine einende Kraft, eine gemeinsame Wurzel geben müsse — das begriffen sie nicht. Begriffen nicht, daß dieser immer und ewig lachende Spötter und der Mann, von dem Karl Marxens Tochter gesagt hat: „Wenn es wahrhaft Ernstes gilt, kann man Shaw immer haben" — doch nur ein Mensch mit nur einer ‚Seele' war, und daß es auf das Verständnis dieser Seele ankäme.

Ich kenne nur einen deutschen Aufsatz, in dem bisher annäherungsweise so eine monistische Shaw-Anschauung gegeben wurde; und der scheint mir deshalb mehr wert als die ganze bürgerliche Shaw-Kritik. Er ist von Eduard Bernstein, einem wirklichen Freund und Kenner Shaws, verfaßt und 1905 in den Sozialistischen Monatsheften gedruckt. Bernstein kommt nun freilich ganz von der sozialistischen Seite her, aber er weiß und versteht doch von Kunst sehr viel mehr, als ein Alfred Kerr von Sozialpolitik, und er sucht das Wesen der Shawschen Komödien aus politischen Ueberzeugungen heraus zu entwickeln. Was er sagt, scheint mir nicht überall gründlich und richtig, aber der Ruhm, zum ersten Mal eine wirklich organische Darstellung des ganzen Shaw versucht zu haben, gebührt dem Autor dieses Artikels unbedingt. Die bürgerliche Welt hätte sich,

wenn nicht über den Sozialismus, so doch jedenfalls über die offenbar höchst positive Aktivität ihres komischen ‚Nihilisten' hier unterrichten müssen — Aber die Literatenwelt liest keine Sozialistischen Monatshefte. Von zehntausend interessierten Feuilletonlesern und Theater-Shaw-Enthusiasten haben sicher nicht drei Bernsteins so sehr aufschlußreichen Aufsatz zu Gesicht bekommen.

(Schluß folgt)

Reinhardt in München

5. Hanneles Himmelfahrt / von Lion Feuchtwanger

Es ist kein Zufall, daß unter den deutschen Dramatikern kein zweiter so viele Kindergestalten auf die Bühne gestellt hat wie Hauptmann: Rautendelein und Ottegebe, Pippa und Gersuind und Hannele. Wie wundervoll kinderhaft ist dieser Poet! Wie weich und wund und verträumt ist sein Gestalten, wie fernab allem logischen Kritizismus, von wie tiefer Intuition sein Erkennen! Das Kinderhafte ist das stärkste Merkmal seiner Kunst; in seiner Kindlichkeit wurzelt seine Größe und seine Schwäche.

Naturnähe, Animalität, Insichhineinschauen, ενστασις, Weichheit, Verträumtheit, Plötzlichkeit sind die wesentlichsten Eigenheiten der Hauptmannschen Menschen. Lauter kinderhafte Eigenschaften. Selbst seine männlichsten Männer weisen diese Kinderhaftigkeit: Florian Geyer, der Markgraf von Saluzza, Fuhrmann Henschel. Aus rauhestem Trutz fallen sie plötzlich in weichste Weichheit.

Das Beste in Hauptmanns Kunst, seine merkwürdige Art, von etwas höchst Belanglosem plötzlich eine Brücke zu schlagen nach etwas ganz Hohem, Fernem, Herrlichem, ist kinderhaft. Kinderhaft ist seine Symbolik, die manchmal neben etwas urgründig Tiefes, Erhabenes etwas ganz Flaches, Albernes, Fratzenhaftes zu stellen sich nicht scheut, die bei allem, was geschieht, großäugig nach der Bedeutung fragt. Was ihn mit gewissen Griechen, was ihn mit der mittelalterlichen Lyrik, mit der pietistischen Mystik der Deutschen, was ihn mit Grillparzer verbindet, sind solche kindlichen Züge.

Hier ist auch die Quelle seiner Schwächen. Seine Kunst ist durchaus naiv, kritiklos, sprunghaft, setzt wahllos Höchstes neben Niedrigstes, gibt oft statt einer Entwicklung ein bloßes Nebeneinander, knüpft Fäden und läßt sie fallen, mischt kantigste Wirklichkeit mit weichlinigster Fabel und schreitet vom Himmel durch die Welt zur Hölle, dumpf, triebhaft, jedem Eindruck empfänglich, durch keinen Zweifel beirrt, unbekümmert, kinderhaft und verträumt.

*

Kinderhaft und verträumt.

Der fünfzigjährige Lessing tut sich was darauf zu gute, daß er nie im Leben geträumt habe, und knüpft daran die Bemerkung, er sei wohl kein

Dichter. Hauptmann ist am meisten er selbst und wohl auch am meisten Dichter, wenn er Träume, und gar, wenn er Kinderträume gestalten kann.

‚Hanneles Himmelfahrt' ist echtester Hauptmann. Man fühlt ordentlich, wie freudig befreit von den engen Regeln des Dramas Hauptmann aufatmete, als er diese Traumdichtung schuf. Der Techniker hat denn auch vieles auszusetzen. Die Exposition ist zu lang geraten, das Armenhaus ist zu sehr um seiner selbst willen geschildert, das Auf und Ab der Personen ist umständlich und nicht sehr glücklich motiviert, die Zweiteilung stört, die sorgliche physiologische Begründung einzelner Traumszenen beeinträchtigt die (äußere) Glaubhaftigkeit andrer, willkürlich hingesetzter, die naturalistische Diktion des Armenhauses nimmt der Sprache Hanneles die physikalische Möglichkeit, der Höhepunkt ist ... Aber wozu diese Kritikasterbedenken? Wozu Hauptmann vorhalten, daß er uns nicht more geometrico beweist, was er uns suo more sagen will! Verschwinden diese Bedenken nicht sogleich vor der einfältigen, herzlichen Herrlichkeit des Traumes? Vor der versonnenen, in sich gekehrten Süße dieser Verse? Seitdem der deutsche Minnesang verklungen, hat keiner mehr so kinderliebe, inbrunstzitternde, sonnenäugige, glockenklare Verse geschrieben.

Was kümmern uns die peinlichen naturalistischen Schnörkel, was die theatralisch-technischen Mängel! Das Werk gibt sich ohne Prätension als ein melancholisches Gedicht, das auf pathetische Tragik, auf verschlossene Bedeutung keinen Anspruch macht. Erst die Ausleger wollten einen heimlich tiefern Sinn hineinlegen und haben so die schöne Dichtung vielen verleidet. Wenn wir ihre klare, tiefe Lyrik genießen ohne die krampfhafte Sucht, eine heimliche, tiefere Bedeutung aufzuspüren: dann nur können wir ihren Schönheiten nahekommen. Die allzueifrigen Kommentatoren aber, die sich über den Sinn des Werkes den Kopf zerbrechen, mögen sich mit der Antwort begnügen, mit der Walther von der Vogelweide am Schluß seiner Traumdichtung solche neugierigen Frager abfertigt:

> Waz der troum bedûte,
> daz merken wîse lûte:
> zwêne und einer daz sîn drî ...

*

Das Kinderhafte, Traumhafte muß die Bühne betonen, wenn sie einen Eindruck vermitteln will, der stärker sein soll als die Lektüre. Man hat das Werk bei seinem Erscheinen vielfach verkannt, hat über der Mitleidstendenz die Aesthetik vergessen, hat die naturalistischen Szenen gelten lassen und die Traumszenen verunglimpft. So auch wurde in den neunziger Jahren die Dichtung vielfach gespielt, die Armenhaus-Szenen mit Behagen betont, die äußerlich naturalistische Motivierung der Traumeinzelheiten nach Möglichkeit unterstrichen, das Pubertätsmoment klinisch verstärkt. Sehr zum Schaden der Dichtung. Ihr tut man den besten Dienst, wenn man nichts weiter gestaltet als das schöne Fabulieren eines armen, heißen Kinderhirns und sich darauf beschränkt, die Armeleutszenen als notwendigen Rahmen

zu fassen. Wenn man das Werk zu dem ausladenden, heißfarbigen Monolog eines zu Tode gehetzten, langsam verzuckenden, naturnahen Menschen macht, in dem zum letzten Mal alle Lebenssüchte schwingen, fiebern, verzittern.

Reinhardts Kunst ist dialektisch, auf den Kontrast gestellt: sie taugt keinem monologischen Lyrismus. (Schon die ‚Braut von Messina' hats klärlich erwiesen.) So suchte er denn auch die Traumdichtung zum Drama zu gestalten, stellte sie auf den Kontrast. Aus ‚Hanneles Himmelfahrt' sollte ‚Hannele' werden. Hannele mit allem, was drum und dran ist, Hannele, das heimliche Herrenkind mit dem peinlichen Beigeschmack des Hintertreppenromans und des Kinderverwahrlosungsprozesses, und Hannele, die verwunschene Prinzessin, die liebe Träumerin seliger Gesichte.

Um den Kontrast wirksam zu verlebendigen, legt Reinhardt Gewicht und Bedeutung auf die Armenhausszenen und schwächt die Traumhandlung. Das heißt: er unterbindet der Dichtung die Flügel und gibt ihr dafür handfeste Krücken. Es ist gar nicht gut anzuhören, wie das Gezeter der Armenhäusler ins Endlos-Breite gezerrt wird (dabei wird der Dialekt nicht einmal recht getroffen). Es ist gar nicht gut anzuschauen, wie der arme Waßmann krampfhaft und vergeblich sich müht, dem ach! so blassen Amtsvorsteher Farbe zu geben, wie Viktor Arnold sich abzappelt, aus den paar Worten des Arztes einen rechten Menschen zu zimmern, wie die Heims die schlichte, bleiche Diakonissin zu hoheitsvoller Symbolik aufzurecken sucht.

Und was hat man aus Hanneles liebem Kinderhimmel gemacht! Reinhards klargliedernder, scharfliniger Art liegt das dumpfe, triebhafte, ins Blaue fabulierende Traumwesen Hanneles weltenfern. (Wie überhaupt dem Semitentum solche sich selbst bezweckende, nicht symbolisierende Traumlyrik, an der seine Psychologie versagt, schwer lebendig werden mag; schon in der Genesis wissen Josefs Brüder dem Dichter keinen schärfern Hohn als: „Siehe, da kommt der Träumer!")

Nicht als ob nun die Traumhandlung auf Reinhardts Bühne der Schönheit im einzelnen ermangelt hätte. Fritz von Uhde hat sie in gar liebliche Farben getaucht, und wie man die Traumbilder belichtete, wie etwa das Dunkel die hellen Gestalten ruckweise einschlang, das war sehr schön und geschickt; und von selsam schnurriger, putziger, Hoffmannscher Traumhaftigkeit war der Märchenschneider Richard Großmanns. Wie die Menge dem Maurer Mattern ihr „Mörder! Mörder!" entgegenzischte, das war von furienhafter, gespenstischer Suggestion. Und wenn gar Moissis Gottwald-Christus sprach, dann tönte aus Urtiefen alles Leid der Kreatur, dann läutete reine, aller Schwere freie, blau-blaue Himmelsherrlichkeit.

Aber was waren das für werkeltägliche Engel, die am Schluß des ersten Teils flügellos — den Worten Hanneles stracks zuwider — hereinhatschten und ihre wunderschönen Verse lesebuchmäßig herunterleierten? Warum die Sehnsucht des armen Hannele so hanebüchen grausam verspotten? Und warum mußte Schwester Martha den Schlaf der Kranken so brutal stören und zweimal gar so umständlich mit dem Licht hantieren

und ihre ganz unwesentlichen naturalistischen Einschiebsel so ins Breite dehnen? Und was wurde aus dem Maurer Mattern, dem menschenfresserischen Unhold, der Hanneles Träume ängstet, für ein gemütlicher Prolet! Wenn der Herr Jesus ein bischen populärer hätte sprechen wollen: diesen Sünder hätte er gewiß rasch zur Raison gebracht.

Aber freilich, dem Hannele der Eibenschütz erscheinen Gesichte wie der gemütliche Maurer Mattern mehr angemessen als der liebe Herr Jesus. Hauptmanns Hannele steht in einer Reihe mit Hartmanns von der Aue kleinem Gemahl; wenn man weit gehen will: mit Kleists Kätchens. Hauptmanns Hannele will — ehedem hats Elsa Brünner auf unsrer Hofbühne uns gezeigt — als großäugiges Kind gespielt sein, dessen schüchterne Sinnlichkeit in seiner starken, gottseligen, märchengläubigen Sehnsucht scheu verzittert. Die Eibenschütz war ein lüsternes, sehr ahnungsvolles Geschöpf voll kätzchenhafter Begierden, dessen Visionen erregtem Sexus entsprossen sein mochten. Diesem altklugen, gewitzten Kind mußten die Engel freilich ohne Flügel erscheinen.

Das Publikum aber schien die Flügel zu vermissen und verließ das Theater in peinlichem, betretenem Schweigen.

Importiertes Variété / von Walter Turszinsky

Man muß da vorbei, wo das Riesenweib Berolina aus leer glotzenden Steinaugen den Alexanderplatz übersieht. Die Eisenbahnzüge lassen rasselnd die auf steinerne Säulen gestützte Brücke wanken, und ihr Knirschen ist doch nur ein kleiner Bestandteil in dem Hexensabbat, den hier das Abendleben des berliner Zentrums begeht. Eine kleine Passage führt abseits von Geräuschen, Menschenmassen und dem Bogenlicht, das gleißt wie die Wange einer grell geschminkten Dirne. Der Theaterkenner weiß, daß er hier historischen Boden unter seinen Füßen hat. Dort, wo das offene Café seinen üppigen, rotplüschenen Prunk ausbreitet, kam bald hinter Max Samsts Hintertreppentheater Wolzogens Variétéreformation her, lernten Wolzogens Nachfolger, wie man schnell und geräuschlos Pleite macht. Man denkt, wenn man eilig an der Caféfront vorüber in den Hohlraum der Passage einbiegt: Armer Arthur Pserhofer! — auch er war einer der Pleitedirektoren — duckt sich dann behende hinter eine kleine Tür, und steht in einem Kassenraum, neben dem Portier mit der militärisch geformten Mütze, der grinsend Reverenz erweist. Die Preise sind spottbillig. Das lockt. Der kleine Saal, den die halbbogenförmig sich rundende Bühne abschließt, und auf dem die weiße Decke so tief liegt, wie der Kopf auf dem Körper eines Buckligen, ist gestopft voll, und wird immer noch voller, je weiter die Stunde vorschreitet. Das berliner Ghetto (die Grenadierstraße, die Dragonerstraße) hat seine Bewohner entsandt: kleine, ehrliche, brave

Leute, die mit alten Sachen handeln, ein vom Zentrum der Hauptstadt bis in die deutschen Kolonien in Afrika sich ausdehnendes Lumpenexportgeschäft betreiben, die fromm sind, ein wenig schmuddelig, aber gutmütig und freundlich. Ihre Kinder werden das Schulgeld in die Kasse des Gymnasiums, die Kollegiengelder an die Universität abliefern. Sie selber aber hocken hier um die Tische, ohne die Garderobe abzugeben, besetzen das grobgemusterte Tischtuch mit sechs Operngläsern und einer Selterflasche wickeln die Stulle aus dem Fettpapier (das sie wieder nach Hause mitnehmen) und reagieren mit herzlichem Wohlwollen auf diese Variétéunterhaltung, die ihnen von einem findigen Spekulanten aus Lemberg oder Krakau importiert ist. Hier hören sie den Jargon, den sie sich zu Hause nur solange leisten dürfen, wie die Kinder klein sind und noch nicht die Süßigkeit der höhern Bildung genossen haben. Hier atmen sie Heimatluft. Es ließe sich ja über das Aroma dieser Luft reden, aber Heimatluft bleibt es für alle Fälle.

Eine Klingel keift. Zwei Reflektoren schütten hinter schützendem schwarzem Blech weißes Licht über die Ecke, in der die Bühne steht. Ein Junge mit fettigem, rotnäsigem Gesicht und provokant über den Kragenrand emporgerutschter Krawatte — kleiner Veitel Itzig, vielleicht seh' ich dich in Jahren als Theaterdirektor wieder — steckt die Metallplatte mit der Programmnummer in den Behälter. Das Klavier wimmert unter energischen norddeutschen Fäusten in synagogalen Mollmelodien, die aber in die Fesseln eines präzisen Walzerrhythmus eingepreßt sind. Man denkt an einen alttestamentarischen Propheten in der Uniform eines preußischen Garderegiments, oder an Ruth und Sulamith im Tennisdreß. Aber die Blasphemie wird noch gesteigert durch die Sängerin, die genötigt ist, zu dieser Melodie die Worte zu bringen. Dürfte sie sich ungeniert auf dem Boden des heimatlichen Polnisch-Jiddisch bewegen, sie würde zurechtkommen. Nun aber soll sie sich in Preußen akklimatisieren, mildern, einschränken: denn dort die Kokotte in dem grasgrünen Topfhut, hier der Rekrut, der zu Ehren seiner Donna eine Mordszeche macht, sollen auch verstehen, wiederkommen, ihre Bekannten schicken. So stolpert die hübsche Blondine in dem ungewohnten Dialekt herum, wie ein Vorschüler auf dem Eis. Mit sinnlosen Bewegungen schnellt sie den linken Arm vom Leibe ab, läßt den rechten leblos herunterhängen, wenn sie der Musik Textsätze anzuschmiegen sucht, die immer um ein Wort, oder gar um ein paar Worte über das Längenmaß der Musiktakte herausragen, die immer ein paar Worte der Musik nachschleifen lassen, wie einen Fetzen, der überflüssig am Saum einer Robenschleppe hinge. Sie singt — um vor dem Humor die Seite des Gefühls anzuschlagen — Worte von klebriger Süßigkeit, Verunstaltungen von Psalmenzitaten, Parodien auf die Lyrismen des hohen Liedes. Aber sie weint im Walzertakt, jammert im Hopsasatempo. Sie seufzt: „O hört mich nur aus, hört mich nur aus: Ihr Leite, gescheidte, hört mich nur aus!" und man zählt mechanisch: Eins, zwei, drei, eins, zwei, drei! Sie

wimmert: „Gott, der Gerechte, hör' meine Bitte. Oih, der Mensch leidet doch so sehr viel ..... Ich soll so leben, er leidet so viel!" und das Tempo der Musik verläßt nicht die Taktmaße der ‚schönen blauen Donau'. Ob die Polin weiß, was sie singt? Sie setzt ihre stumpfsinnige Gestensprache fort ....: leer, wässerig, wie Fischaugen sehen ihre blassen Augen in die dunstige Kneipenluft. Aber das Publikum ist gerührt, begeistert. Sogar der Rekrut sagt temperamentvoll: „Do, Hanne. Det hör da mal an!!"

Bei Nummer Zwei des Theaterzettels weiß man schon besser, wo und wie. Diese kleine, kirschäugige Soubrette ist sicher als Programmfüllsel — ihre Figur gibt ihr auch ein Recht dazu, ein Programmfüllsel zu sein — einem Winkelvariété des berliner Nordens entlehnt worden und hat sich erst dann, als exotischer Star, die Sohlen ihrer Soubrettenpantöffelchen auf einer Hintergassenbühne von Czernowitz oder Lamberg abgelaufen. Ihr Ton hat auch noch immer heimisch-vaterländische Anwandlungen; sie sagt noch jetzt: pessemistisch .... emanzepiert ..... de Jroschens. Aber sie findet sich auch in das Idiom des Ostens, und ihr Einführungscouplet mit dem Refrain: „Hab' ich gehabt 'ne Nacht .... nicht von Euch gedacht!", dessen Text Paprika auf das Brot des niedersten Kulturpöbels ist, gelingt ihr so, daß die Zuhörer wiehern ....

Der Lehrmeister in ihrer Vortragsmethode mag der polonisierten Berlinerin wohl der Komiker gewesen sein, der — das merkt man an der Tonstärke der Begrüßung — vor diesem Publikum längst sein Ehrenbürgerrecht genießt. Auch der Galizier weiß um diesen seinen guten, künstlerischen Ruf, und die verschmitzten Augen über der plattgedrückten Froschnase blinzeln den Gönnern heitern Willkommengruß zu. Die Komik seines Kostüms ist einfältig und unsauber: ein fettiger Gehrock ist mit rosa Aufschlägen besetzt, die Seide eines alten Zylinderhutes zeigt Risse und Gruben. Noch unsauberer aber sind die Liedchen, mit deren Zotengehalt der Pole seine Kundschaft bis zum Bocksmeckern aufkitzelt, die er diesen einfachen Leuten um die Ohren peitscht, bis der Rest ihrer bürgerlichen Einfalt von ihnen abfällt. Sind sie zu still, um Protest zu erheben? Ist das die Kost, die in Halb-Asien wohlschmeckt? Ich kann es nicht sagen. Aber der Komiker steht mit beiden Beinen fest auf diesem schlüpfrigen Boden. Auch er hat seine Studien nicht nur im Vaterlande gemacht, dessen Jargon mit den krächzenden Doppelkonsonanten und den in Vokale umgebildeten Diphthongen er natürlich im Grunde als Ausgangspunkt seiner Wirkungen festhält. Aber er hat auch das Yiddish Theatre Nord-Amerikas kennen gelernt, und die Niggertänzer haben ihr wild-possierliches Zähnefletschen, ihre auf den Bretterboden flach aufplatschenden Sprünge, ihre schleifenden Cake-Walks, ihre natürlich immer um den polnischen Ghetto-Ton bereicherten songs an ihn abgeben müssen. Und immer bleibt dieser verletzende, das Geschlechtliche, ja, das Weib überhaupt mit ungeschlachter Absichtlichkeit erniedrigende und brutalisierende Ton das Leitmotiv. Diese zuckenden Finger wühlen förmlich in der Unappetitlichkeit; diese fixen Beine waten

im Schlamm, den die bebenden Nüstern, das lüstern gespitzte Froschmaul über den perlweißen Mausezähnen mit Behagen zu durchschnüffeln scheinen. Ganz gleich, ob er eine Jargonnachahmung der bekannten Stutzerliedchen versucht, oder ob er die Vorzüge seiner geliebten Jentel Rothe preist: seine Worte, seine Geste sind nicht mißzuverstehen. Keine Gewohnhei, keine Intimität besagter Jentel bleibt unverspottet. Ja, der feixende Unhold schont auch seiner selbst nicht. Mit schmatzendem Behagen rühmt er, daß er ‚Landsleit' habe: ein paar juckende Handbewegungen verdeutlichen, was er damit meint. Und dann bleckt er, plötzlich, vorn an der Rampe stehend, den Hut im Genick, eine dicke Zunge den Zuhörern entgegen. Das ist eine Geste von teuflischer Obszönität, vielleicht das letzte Wagnis eines Mannes, der alles riskiert, weil ihm der Ekel bis zum Halse steht. Vielleicht! Die Zuhörer empfinden das nur als höchsten Jux. Und während der Satyr wie ein Rasender, mit aufgeblasenen Wangen und verstellten Augen, seine Alkovengeheimnisse von sich spuckt, jauchzen unten ein paar schwarzlockige Kinder, kleine Mädchen, zugleich eifrig in billige Schokoladenherzen beißend . . . . .

Dann kommt wieder ein Gran naiver Sentimentalität, gemischt mit einer Nuance harmloser Religionspolitik. Wenn sie richtiges Theater spielen, sind diese Ghettopolen nämlich weit einfältiger, als die Oesterreicher Herrnfeld, Eisenbach und die andern. Ihr Stückchen hat zum Gegenstand die Verwechslung zweier Hüte. Ein alter jüdischer Geiger und Schnorrer nahm in einem Laden den mit einem Trauerflor umspannten Zylinderhut, der einem jungen Schauspieler gehörte, und umgekehrt. Der Geiger bringt den Hut zurück: die Kammerkatze des Schauspielers — „ä scheen Stickel Weißwäsch" nennt sie der Ghetto-Satiriker — macht ihm gegenüber in Antisemitismus. Ein plumper, aber mit einfachen Schlagfertigkeiten und Spitzfindigkeiten dick gespickter Dialog wickelt sich ab, in dem natürlich jede konfessionelle Anspielung bejubelt wird. „Sie redden mit kein' Juden? Nu, so missen Sie doch verstummen und ersticken!" sagt der Geiger zur Dienstmagd. Schließlich ergibt sich, daß Geiger und Schauspieler — Brüder sind. Der Schauspieler ist als Knabe bei Nacht und Nebel entflohen und als tot beweint worden. Jetzt hat er, den umflorten Hut des Bruders auf dem Lockenhaupt, nichtsahnend um die inzwischen verstorbene Mutter Trauer getragen. Man weint ein bischen. Der Geiger beschließt sogar, zu Ehren des fröhlichen Ereignisses heute einmal nicht rituell zu essen. Dannbrüllt man: „Vorwärts mit frischem Mut!"und tanzt ab . . . . .

Wieder Donnerapplaus. Wenngleich die wichtigste und speziell für deutsche Herzen berechnete Nuance ganz verloren ging. Die Polen hatten nämlich die beiden Künstlerbrüder, den Geiger und den Schauspieler, für diese Gelegenheit mit dem gut berlinischen Namen Krause beschenkt. Eine unnötige Verbeugung vor dem Berlinertum. Dieses Berlinertum seinerseits hat für die Besichtigung dieses Variété-Importsnur zwei Dinge nötig. Erstens: ein dickes Fell für den Ansturm der Obszönitäten. Und zweitens: Insektenpulver.

Kasperletheater

Engagementsantritt / von Mercutio

Süddeutsches Direktionsbureau eines norddeutschen Theaters. Der Direktor und die Dramaturgen.

Direktor: Meine Herren, ich habe Sie bitten lassen, um mit Ihnen zu beraten, in welcher Form wir Ihn willkommen heißen, wenn Er sein Engagement bei uns antritt. Der Empfang muß phänomenal, unerhört, glänzend werden. Er liebt es ja, seine eigene Orthographie zu schreiben: also soll auch die Empfangszeremonie ihre eigene Orthographie haben. Ich hatte bereits eine Festlichkeit von Professor Roller zeichnen lassen — aber Edmund sagt, unsre Aktionäre zeichnen nicht mit.

Erster Dramaturg: Immer diese Sparsamkeit! Sehen Sie sich mal an, wenn heute ein König einzieht, was da angestellt wird . . .

Direktor: Ja, Könige machen auch ein besseres Geschäft als wir Theaterdirektoren und haben keine Aktionäre neben sich. Edmund sagt, wenn wir Geld loswerden wollen, machen wir lieber Ensemblegastspiele.

Erster Dramaturg: Wie wärs so? Als Begrüßungsplatz nehmen wir den Anhalter Bahnhof. Erstens ist das eine Riesenreklame. Die Reisenden würden aufmerksam werden: alle würden in unser Theater gehen. Und zweitens ist es das einzig Mögliche. Er trifft am dreißigsten September mittags in Berlin ein. Unser Personal spielt zur einen Hälfte am sechsundzwanzigsten in München, am siebenundzwanzigsten in Berlin, am achtundzwanzigsten in Frankfurt, am neunundzwanzigsten in Nürnberg, zur andern Hälfte am sechsundzwanzigsten in Nürnberg, am siebenundzwanzigsten in Frankfurt, am achtundzwanzigsten in Berlin, am neunundzwanzigsten in München. Also wir teilen den Leuten ihre Funktionen bei der Empfangsfeierlichkeit und die Begrüßungsverse telegraphisch mit. Die Leute reisen von Nürnberg und München in der Nacht vom neunundzwanzigsten zum dreißigsten hierher. Natürlich in Extrazügen. Hier angekommen, werden sie mit Automobilen ins Theater befördert, haben Verständigungsprobe für die Empfangszeremonie — wenn Zeit ist, arrangieren wir hinterher gleich noch den ersten Akt von ‚Don Carlos' — fahren dann im Automobil wieder zur Bahn, begrüßen Ihn, machen das Festessen mit, fahren im Automobil zur Abendvorstellung und können nachts ganz bequem wieder irgendwohin zum Gastspiel fahren —

Direktor: Edmund sagt, die Automobilspesen fressen uns auf. Ich möchte doch zur Erwägung stellen, ob das nicht besser im Omnibus — (In diesem Augenblick wird die Tür aufgerissen. Auf der Schwelle erscheint eine Bassermannsche Gestalt: Er)

Er (steht eine Minute lang, die Herren von oben bis unten musternd, ruhig da): Ich bin nur hier, um aus meinem Engagement auszutreten. Ist das ein Interesse?! Kein Brief, kein Telegramm wird mir beantwortet.

Das bin ich nicht gewöhnt. Hier kann ich nicht bleiben. Mein Auto wartet unten. Leben Sie wohl, meine Herren!

Direktor: Aber — ich —

Erster Dramaturg (ihn fortschiebend): Lassen Sie nur, Direktor. Mein hochverehrter Herr — wie konnten wir denn ahnen? Warum haben Sie uns denn nicht wenigstens mit einer einzigen Zeile wissen lassen, daß Sie mit uns unzufrieden sind?

Er: Ich bestürme Sie seit Wochen mit Briefen und Telegrammen. Wenn Ihre Bureauführung so lodderig ist — — —

Zweiter Dramaturg (beleidigt): Lodderig? Ihre Briefe und Telegramme haben ganz ordnungsgemäß Nummern 4971 bis 4994 des Briefeingangs erhalten. Hier sind sie. Jetzt sind wir bei 3815. Das geht alles nach der Reihe. Die Sachen werden schon gelesen werden, wenn sie herankommen.

Direktor: Mein lieber — ich — also —

Erster Dramaturg (ihn fortschiebend): Lassen Sie nur, Direktor.... Also mein innigst und aufrichtigst verehrter Herr, Sie können überzeugt sein, daß wir untröstlich sind. Einer der Dramaturgen wird in der ersten freien Minute einen Selbstmordversuch machen. Ich würde es selbst tun, aber ich bin augenblicklich unentbehrlich. Sie ahnen ja nicht, welche Vorbereitungen Sie durch Ihr vorzeitiges Eintreffen zerstört haben. Die Pracht der Empfangsfeierlichkeit sollte ins Uferlose, wenn ich so sagen darf, in Friedrich-Karl-Uferlose gehen. Ich sage nichts als: Empfang am Brandenburger Tor — Ehrenjungfrauen, ausgewählt von Doktor Zickel — Begrüßungsrede des Bürgermeisters Reicke (der Mann wird zu allen unsern Premieren eingeladen, hätte uns also gern den Gefallen getan) — Erscheinen unsrer gesamten Charakterspieler, die Ihnen knirschend und kniend die erste Rolle überreicht hätten. Dann photographische Aufnahme —

Er (empört): Herrrr, wissen Sie denn nicht?

Erster Dramaturg: Wie werd' ich nicht wissen!? Das ist das Interessantere. Photographieren lassen kann sich jeder. Interviewen lassen kann sich auch jeder. Wir aber hätten dann die Journalisten und die Photographen nach Hause geschickt und ihnen gesagt: Er läßt sich nicht knipsen und nicht ausfragen. Solche Diskretion macht eine Bombenreklame.

Er: Und Sie glauben, daß so etwas auf mich wirkt? Daß ich nach Empfängen lüstern, nach Rollen gierig bin? Ich, der Mann der Zurückhaltung, der Abgeschlossenheit? Leben Sie wohl ... (wendet sich)

Direktor (auf ein Knie sinkend, streckt ein Rollenheft aus): König Philipp.

Er (bleibt zögernd stehen)

Erster Dramaturg (kniet auch, hebt ein zweites Rollenheft): König Lear. Vor der Presse.

Er: Nun sagen Sie blos noch Hamlet.

Erster Dramaturg (flüsternd zum dritten): Sagen Sie's. Schlimmstenfalls schwören Sie. Bei Ihnen verpflichtet das zu nichts.

Dritter Dramaturg (auch kniend): Ich schwöre — Hamlet.

Er: Ich bin zwar kein Mann der Rollenwut. Aber im Interesse der Klassiker ... Also schicken Sie's Auto weg. Ich bleibe.

Rundschau

Franz Schamann

Mit vierunddreißig Jahren ist er jetzt gestorben. Und lange vorher schon war sein Leben nichts mehr als ein ständiger Kampf seiner Kraft gegen das Leiden, das ihn aushöhlte. Er hatte das Ansehen und das Gehaben eines Einfachen und Starken. Groß und blond, schüchtern, vertrauensvoll, fast kindlich: mit diesem ersten Eindruck glaubte man ihn zu umfassen, und man hatte ihn lieb. Später wurden dann freilich die Korrekturen notwendig; seine Kindlichkeit hatte nicht nur die guten Seiten. Irgendwie, das verriet sich bald, war er in der Entwicklung stecken geblieben, hatte vom Leben (oder von der Natur) nicht sein ganzes Teil bekommen; und er spürte das. Ein dumpfer, schwerer Druck blieb immer auf seinem Gemüt; und wenn ihm elend zumute war, konnte er sich, bei aller ursprünglichen Gutmütigkeit, bis zu gehässigem Neid verhärten. Aber auch in den glücklichern Augenblicken war er zumeist von irgend einer mehr oder weniger begründeten Melancholie belagert. Zu den Fröhlichen, die grundlos lachen können, aus bloßer Lust am Lebendigsein, hat er keinesfalls gehört. Das Leben war für ihn eine häßliche Sache.

So sah er es, und so faßte er es. Durch seine ganze Literatur geht ein großes Erstaunen über die unendliche Gemeinheit dieser Welt; nicht gerade zornig, auch nicht schmerzlich, eher beruhigt, ergeben — dumpf. Dann und wann kommt jählings der Entschluß, diese Brutalität brutal zu bewältigen. Da gelingen ihm die starken und harten Griffe, mit denen er allerlei niedriges, beengtes, halbschlächtiges Dasein nachformt. Daraus werden seine packenden Skizzen von verführten Mädeln, von gequälten Soldaten, von Hungrigen und Besoffenen, von aller Art Schweinerei aus Stadt und Land. Dieser Bildnergriff voll entschlossener Brutalität gibt seinen besten dramatischen Szenen die sonderbare Kühnheit, aus der seine Freunde dermaleinst die Hoffnung auf eine großartigere Entfaltung geschöpft haben. Man hielt dies, verblüfft und verlockt, für seine innerste Natur, und glaubte wohl, in ihm den großen österreichischen Realisten heranwarten zu sollen. Vielleicht nicht mit Unrecht. Er mag vielleicht damals, jung, ohne größern Kummer und anscheinend gesund, die starke Gabe besessen haben, durch die kantigsten und struppigsten Tatsächlichkeiten das Gesetzmäßige im Leben instinktiv hindurchzufühlen. Das Erste, was mit seinem Namen herauskam — ich selbst war es zufällig, der die Arbeit aufnahm und drucken ließ — ist eine ganz alltägliche Geschichte, bitter und höhnisch, aber von einer so stolzen Ruhe und Rundung, daß sie an ästhetischem Wert etwa den kleinen Giftigkeiten Mirbeaus noch voranzustellen ist — die sonst in ihrem ungeschlachten Ausdruck mit Schamanns satirischen Versuchen entfernte Aehnlichkeit haben.

Aber diese Ruhe und Rundung kam immer seltener in sein Schaffen. Seine Krankheit und seine Armut verwirrten ihn bald. Er wurde ungeduldig, kleinmütig, fiel in Senti-

mentalität. Auch Anfälle ohnmächtiger Wut kamen dazwischen — satirische Versuche, die nicht ganz glückten. Die Kraft und Geradheit seiner ersten Werke — das Drama ‚Liebe', im Stoff und in der Behandlung gleich extravagant, ist wohl das bemerkenswerteste — erreichte er kaum wieder. Es war, in seinen Skizzen, Einaktern, Erzählungen, immer ein festes, tüchtiges Zugreifen, ein einfach derbes Gestalten — und dann eine sichtliche Ermattung, ein vages Herumsuchen nach dem richtigen Weg und Ziel. Er verlor sozusagen mitten in der Arbeit den Atem, begann zu keuchen und zu schwanken. So gibt, was er geschaffen hat, zumeist den Eindruck eines ausgezeichneten Materials, das irgendwie durch die Hantierung verdorben worden ist.

Er hatte den Trieb eines Dichters und die Kräfte eines Künstlers. Aber das Schicksal hat ihm versagt, das alles in Ordnung und Reife auswirken zu lassen. Es hatte ihm versagt, sich, allen Feindseligkeiten zum Trotz, in unzerstörbarem innerem Gleichgewicht seiner Natur nach auszuleben. Und so fehlte ihm, was einzig und allein das Wesen des Dichters weithin kenntlich macht: ein persönlicher und von der Stimmung der Stunde nicht abhängiger Stil.

Willi Handl

Adele Doré

Wehmut schreitet über Lydien. Irgend ein Herzeleid klagt. Aber nicht auf Rührung kommt es an. Das geschmeidige Gebilde fühlt sich als Persönlichkeit erniedrigt, als heiliges Gefäß profaniert, in seinem komplizierten, übersinnlich-sinnlichen Schamgefühl, dem man mit keiner Ironie beikommen kann, gekränkt. Eine Tiefsterschütterte windet sich unter den Qualen, unter der Tragik der verwirrenden ‚Sünde'. Frauen, deren Menschentum angetastet ist. Ihre stolze und zutrauliche Mariamne. Jeder Zoll eine unfehlbare Königin, jeder Zoll eine durch fanatische Selbsthypnose vom intuitiven Recht Ueberzeugte. Zarte, machtvolle und leidenschaftliche Frauen. Liebende und leidende Nibelungenköniginnen, geheimnisvolle Individualitäten, denen kein ruhiges Glück und keine glückliche Ruh bestimmt ist, lichterfüllt, dann zornig kochend, voll unendlicher Energie. Hingeopferte und opfernde Wunderdinge.

Es ist ein Alles-oder-nichts-Typus, ich will zu sagen versuchen: Weibpsyche an sich. Doch berührt mich Adele Dorés künstlerischer Stil (als Ganzes) nicht abstrakt amoralisch, nicht hyperbewußt grauenerregend noch gar krampfhaft frivol. Daher so selten bei ihr Verzerrungen und unvollständige Figuren, überhebliche Vergewaltigungen dichterischer Gestalten. Aber Adele Doré ist auch bei weitem keine heroische Katze, keine riesige, verwitterte Heroine. Eher schon ein ‚Hascherl', wie Adolf Frey sie genannt hat. Von erstaunlich verdichtetem Temperament und fast unbeholfener Schwerblütigkeit, differenziert und doch prächtig; Angela Borgia und die Magna peccatrix Conrad Ferdinand Meyers.

Ein bleicher und grüblerischer Kopf, der das Stigma durchlebter Leiden und Versuchungen der Seele trägt. Hagere Wangen. Zwei leicht hervortretende Knochen unter den brennenden Augen. Zuweilen scheint es: ein Medusenkopf, eine vom lächelnden Moloch des Tragischen Gezeichnete. Besieht sich und den strengen Leib in offenherzigen wahren Spiegeln. Unweltlich, den Wunderlichkeiten, Betrübnissen, Leichtfertigkeiten der Zahmen, Ruhigen und Gleichgültigen fast hilflos gegenüberstehend. Keine teutsche (flotte und perfekte) Salondame, keine französisch geschulte Schauspielerin-Impressionistin,

keine Schöpferin neuen Lärms. Stets sich in sich selbst verschließend und doch stets inbrünstig um ein Aufdecken besorgt, um das Bloßlegen von Tiefen, von Abgründen, von ‚Wahrheit‘. Eine, die sich einzig und allein auf große Dinge versteht, die die Einfachheit, das Nichtfragezeichen-würdige wegwirft. Eine heiße und feine voluptas psychologica erfüllt sie; nicht immer schwerpunktsicher, versinkt sie mit Begierde in liebevolle Selbstbetrachtung.

Ein adliger, in sich selbst gegründeter Mensch, der zunächst im selbstzerfleischenden Beseelen dialektischer Entfaltungen Befriedigung findet. Zunächst ... Man sagt, sie kokettiere mit der Nacktheit ihrer Frauenpsyche, sei preziös und dergleichen. Was daran wahr ist, ist selbstverständlich; das Tadelnswerte daran ist aber unwahr. Eine große Tragödin. Und soweit ihre tragischen Energiefaktoren den Humor als Ausgleich brauchen, steht er dem Menschen und der Könnerin zu Gebote. Sie besitzt die Möglichkeit, ausgelassen und quietschfidel zu anzengrubern. Neben manchem Tropfen Düsternis wohnen schelmisch-idyllische Elemente in ihr. Ich meine: die heiße, wundersame, vielverwickelte Seele dieser großen Tragödin ist doch bei weitem richtiger im Kern gesundes, angehäuftes Leben — als krank, hysterisch zu nennen. Die Ganzen sind gesünder als die Halben, als die Bürgerlichen, Leichtflüssigen, Untragischen. Freilich liegt der katastrophale Humor Adele Dorés eher auf der Seite Shakespeares und Shaws, als im letzten Endes Soubrettenhaft-Anzengruberischen.

Vielleicht ist es geschmacklos, von solcher Künstlerin zu verkünden, sie hüte sich, in Rollen, die ihr nicht liegen, Ungehöriges hineinzutragen. Und fülle eine Rolle, die überhaupt des Aufschwunges Wert im Blute trägt, auf schmiegsame und fast selbstbesiegende Weise aus, vermöchte sie auch nur durch das Mittel der Intelligenz zu den Flämmchen zu kommen.

Aber ihre Judith brennt und zittert wie wilde folternde Musik, ein Willensakt, ein Stück Wahnsinn. Nicht sinnlich-betörend-effektvoll, aber Beichte und Selbstüberführung. Also vergißt sie sich auch in den beiden so ungleichen ‚Elektren‘ (von Sophokles und von Hofmannsthal), ganz versunken, ganz sich hingebend. Ich meine von ungefähr die große Zeltszene in der ‚Judith‘, die Urnenszene in der sophokleïschen ‚Elektra‘, Mariamnen nach des Soemus unmenschlich belastender Enthüllung. Wenn sie Lady Macbeth oder Medea ist, erwachen schwarze Kinder der Nacht, strenge Diener ihres Schmerzes, ihres Zornes, ihrer zarten, starken, grausamen Hände, ihrer sehnsuchtsvollen Dämonie, ihrer leuchtenden Orgiastik. Von hier führt der Weg zu schwindliger Höhe, zu allergrößten Aufgaben — zur alten Nilschlange, zu Shakespeares Kleopatra.

Dann war nicht gar kürzlich ein Gipfel: Ernst Hardts Isot. Für Adele Doré als Schauspielerin bedeutet wohl ihre Isolde Ueberwindung des Allzuphysischen. Rhodope-Mariamne wird weicher, die Wildspröde milder, das Interesse am Nochimmerstofflichen blasser, die Schönheitslinie sicherer. Man nähert sich wiederum Sophokles, dessen Elektra nunmehr — durch das Medium jener wahrlich nicht genialen, aber (man stoße sich nicht an dem Wort) keuschen und gleichzeitig kasuistisch-französisch temperierten Weise Hardts — von Adele Doré mit neugestimmten Sinnen erlebt und demgemäß umgeschaffen worden ist. Der fiebergeschüttelte und psychologisierende Intellektuelle Hebbel hatte in ihrer Physis einen gewaltigen Brand entzündet. Dieses All-

zuphysische erscheint jetzt gedämpfter, es triumphiert das Künstlerische, das tiefe, unrhetorische Pathos, die süßeste Rede, die schöne Linie, die Melodie voll unsterblichen Feuers.

Die Melodie der reinen Tragödie.

Arthur Sakheim

Prinzregentenspiele

Es ist charakteristisch für das münchner Festspiel, daß man nur den autoritativen Klang einiger Künstlernamen anschlagen braucht, um sich die Wirkung der vier Abende des Nibelungen-Rings wieder in Erinnerung zu bringen. Das birgt einen versteckten Tadel und ein sichtbares Lob in sich. Denn so schmeichelhaft es für einen Feinhals, einen Knote, für eine Plaichinger, Morena oder Preuse-Matzenauer sein mag, wenn ihre Leistung in Rhythmus, Stimme, Bewegung und Gebärde durch den Blutkreislauf ihrer eigensten Individualität genährt und getragen wurde, so beklagenswert fällt es der Spielleitung zur Last, daß sie in nichts den Ring dieser fremdartigen Künstlertaten zu einer gemeinsam wirkenden, massiven Wucht zusammenschweißte. Da hatte jeder seinen Stil, jeder seine spezifische Art, sich zu drehen und zu bewegen, jeder eine besondere Vorliebe für Stellungen, für Grimassen, für Gangart. Auch ich liebe den Einheitsschritt der Gralsritter in Bayreuth nicht; ich halte diese Einförmigkeit für erzwungen steif; aber selbst die belebteste Bewegung muß rhythmisiert werden, das Leben der Massen und der Ensemble-Spieler muß Symmetrie gewinnen trotz einer unbeschränkt freien Herrschaft der Einzelnen über sich selbst. In München aber tat und ließ jeder, was er gerade wollte. Jeder stand da ad majorem sui gloriam! Ganz ungeniert sang die Plaichinger an der Rampe ins Publikum, achtlos senkte Knote den Blick auf Mottl zu, wenn er seine Schwertlieder taktierte, ungeschlacht, knixend und stolpernd torkelte ein Brodersen als Gunther über die Bühne. Viele ‚Stile' schufen eine heillose Stillosigkeit, die durch keine Oberleitung gehemmt schien. Vor allem mußte die winzige Heldenkraft eines kraftlos singenden Schmedes im Verein mit der großen, tragischen Bewegungs-Schönheit seiner Schwester Sieglinde-Morena einen derben Mißklang erzeugen. Dieser taktische Fehler allein machte die ‚Walküre' zu einer großen stimmungmordenden Enttäuschung. Einzelne Szenen aus dem ‚Siegfried' und der ‚Götterdämmerung' dagegen wirkten durch die überragende Kunst einiger Sangesmeister und Spieler wahrhaft erbauend. Unaufhörlich und unausgeglichen wechselten sonst treffliche und mißglückte Momente miteinander ab; der große, packende Geist blieb weg. Alles schien in Hast für die lukrativen Feste vorbereitet, und da Mottl ein farbenmattes, schlaffes Orchester führte, so konnte an leitender Stelle nur der Maschinerie-Direktor Klein mit der natürlichen, wirkungssichern Dekoration der Szene wirklich großes Interesse erringen. Das ist zu wenig für ein Festspiel, das sich dem Geiste Wagners so nahe glaubt! Ein Haus der Sammlung, der innersten Erbauung wurde uns der prächtig prangende Bau in Bogenhausen leider nicht. Vielleicht aber lernt man auch dort, statt mit Künstlern mit Kunst zu paradieren, wenn man durch lange Zusammenarbeit und eifrige Proben endlich die Solidarität der Spielenden untereinander und den Kontakt der Künstler mit dem Leiter hergestellt hat. Dann wollen wir gern wiederkommen und für jeden Tadel Abbitte leisten.

Kurt Singer-Berlin

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

E. B. Die Klage auf Kontraktbruch, die gegen Sie angestrengt ist, halte ich für ungerechtfertigt. Ein Kontraktbruch liegt nur dann vor, wenn der Kontraktbruch verschuldet ist. Wenn Sie, wie geschehen, das Attest eines Arztes beibringen, der Ihnen jedes weitere Auftreten verbietet, so handeln Sie nicht schuldhaft. Wenn Sie der Anordnung des Arztes folgen, ist Ihr Verhalten kein schuldhaftes, und es liegt auch ein verschuldeter Kontraktbruch nicht vor. Es kann deshalb die Konventionalstrafe nicht gefordert werden.

Annahmen

Paul Bliß: Freie Bahn, Vieraktige Komödie. Magdeburg, Stadttheater.

Max Burckhardt: Jene Asra . . ., Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Wilhelm Eichbaum-Lange: Die Maske, Einaktiges Spiel. Stuttgart, Residenztheater.

Ernst Eilers: Peter Nissen, Fünfaktiges Schauspiel. Mährisch-Ostrau, Stadttheater.

Konrad Falke: Dante, Einaktiges Renaissancedrama. Wien, Burgtheater.

Kurt Frieberger: Hendrickje, Schauspiel. Cassel, Hoftheater.

Robert Hessen: Abwärts, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Ingo Krauß: Lucifer, Vieraktiges Drama. Coburg, Hoftheater.

Anton Ohorn: Streber, Schauspiel. Chemnitz, Stadttheater.

Roda Roda und Carl Roeßler: Der Feldherrnhügel, Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

Karl Schönherr: Ueber die Brücke, Drama. Wien, Burgtheater.

Richard Skowronnek: Hohe Politik, Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

Hermann Sudermann: Strandkinder, Schauspiel. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

Johannes Wiegand: Der Fall Henner, Schauspiel. Rostock, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

14. 8. Franz Pirkhofer: Jung-Heidelberg. Gmunden, Saisontheater.

8. 9. Friedrich Carl Butz: Die Hartenburger, Historisches Schauspiel. Bad Dürkheim.

2) von übersetzten Dramen

W. W. Jacobs und Louis N. Parker: Herz auf der Hand, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

André Sylvane und Fabrice Carré: Pariser Witwen, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Trianontheater.

3) in fremden Sprachen

Conan Doyle: Die Flammen des Schicksals, Schauspiel. London, Lyric Theatre.

Arthur Pinero: Mid Channel, Schauspiel. London, St. James Theatre.

Sarauw und Magnussen: Der große Tote, Vieraktiges ‚heiteres Trauerspiel'. Kopenhagen, Volkstheater.

Neue Bücher

Paul Bekker: Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart, Strecker & Schröder. 96 S. M. 1,60.

Walter Hübner: Der Vergleich bei Shakespeare. Berlin, Mayer & Müller. 149 S. M. 3—.

Paul Kabel: Die Sage von Heinrich dem Fünften bis zu Shakespeare. Berlin, Mayer & Müller. 142 S. M. 2,50.

Erich Kloß: Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, A. Hofmann & Co. 194 S. M. 3—.

Hermann Meister: Die verrostete Leyer, Eine Brandmauer gegen die Volkskunstbestrebungen. Heidelberg, Pendel-Verlag. 31 S. M. —50.

Zeitschriftenschau

Karl Bleibtreu: Hebbel und seine Vorläufer. Der neue Weg XXXVIII, 35.

Die heutigen Dramatiker. Der neue Weg XXXVIII, 36.

Paul Gärtner: Das Theater in St. Petersburg. Bühne und Welt XI, 24.

Otto Hindrichs: Gerhart Hauptmann. Die Bücherwelt XXVI, 11.

Fritz Jacobsohn: Aus Beethovens Fidelio-Zeit. Der neue Weg XXXVIII, 35, 36.

Adolf Klein: Der Faust als Rolle. Der neue Weg XXXVIII, 35.

Hartwig Neumond: Theateragenturen. Der neue Weg XXXVIII, 36.

Engagements

Berlin (Lustspielhaus): Klara Kretschmer, Leo Peukert, Rely Ridon, Franz Schönemann.

(Schillertheater): Adolf Kurth.

Bremen (Modernes Theater): Hans Kamring 1909/10.

Brieg (Stadttheater): Frieda Kuntz, Paul Mährdel.

Elbing (Stadttheater): Gertrud Arden, Mathilde de la Chapelle, Marion Felber, Erna Groddeck, Thea Niemann, Elise Nolte, Käte Stefani, Hella Warten, Susy Yerma; Curt Acté, Ottomar Bloß, Ernst Brinckmann, Leo Gläßer, William Hagelin, Hans Ihle, Hugo Jaeger, Rudolf Kornetzki, Theo Leonhardt, Franz Nolte, Klaus Richter, Paul Thomas.

Nachrichten

Am 30. September findet in Berlin die erste Generalversammlung der Korrespondierenden Gesellschaft für Bühnenkunst statt.

Die Theaterdirektion Dorn und Rollmann in Leoben übernimmt Anfang Oktober die Leitung des Stadttheaters von Eger.

Gegen den Direktor des nürnberger Volkstheaters, Ottfried von Hanstein, ist die Eröffnung des Konkurses beantragt, aber noch nicht genehmigt worden, weil jede Masse fehlt. Die Mitglieder der Bühne sind mit ihren Forderungen nur zum geringsten Teil durch die vom Direktor hinterlegte Kaution gedeckt.

Die Presse

1. André Sylvane und Fabrice Carré: Pariser Witwen, Lustspiel in drei Akten. Trianontheater.

2. W. W. Jacobs und Louis N. Parker: Das Herz auf der Hand, Schwank in drei Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt

1. Der erste Akt gibt nicht viel Esprit her; im zweiten treten die Lachmuskeln vehement in Tätigkeit; der dritte jagt alle Grazie zum Teufel.

2. Der breite, behäbige Gang der Geschichte verhieß dem kontinentalen Geschmack zu wenig Überraschungen.

Lokalanzeiger

1. Es ist eine recht liebenswürdige Arbeit, die in der Fülle ihrer tollen Verwechslungen einige sehr glaubliche und vor allem neue Momente aufweist.

2. Was die beiden englischen Dichtersleute wollten, wird einem nicht klar. Alles in allem war es ein verlorener Abend.

Morgenpost

1. Die pariser Fabrikate fangen allmählich an, sich verteufelt ähnlich zu werden. Aber das ist durchaus nicht zu ihrem Vorteil.

2. Das Schifferpublikum eines Hafenvariétés von Sankt Pauli wird ganz gewiß an dem Opus Gefallen finden.

Börsencourier

1. Eine gute Idee, auf die das Stück gebaut ist, aber nicht gerade stark genug, um solch einen dreistöckigen Bau zu tragen.

2. Ein englischer Schwank von ausgesuchter Langweiligkeit. Ein Stück, so schwach, daß es von selbst umfällt — auch ohne daß die Kritik sich noch bemüht, ihm den Gnadenstoß zu geben.

Vossische Zeitung

1. Auch das sonst so muntere Drum und Dran ist diesmal nur dürftig geraten, und so mußte man sich damit begnügen, ein paar saftige Zoten zu belachen.

2. Selbst für einen Schwank reichen die wenig wirkungsvollen Szenen nicht aus, denen es an aller dramatischen Straffheit fehlt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 40
30. September 1909

Brunhild / von Paul Ernst

Von diesem Trauerspiel in drei Aufzügen, das als Buch im Inselverlag zu Leipzig erscheint, folgt hier das Mittelstück, der entscheidende Teil des zweiten Aktes. Was diesem Szenenfragment rein inhaltlich voraufgeht und nachfolgt, braucht nicht ausgeführt zu werden: Jedem ist das Epos bekannt.

Zweiter Aufzug

Schauplatz: Burghof, auf der einen Seite Eingang zum Schloß, auf der andern Eingang zum Dom.

— —

Chrimhild (allein): Brunhild mag mit mir flehn — wo ist mein Jubel,
In welche Tiefe ist mein Stolz gesunken?
Verflossen Jahre denn in Augenblicken?
In diesem Rosenkelch derselbe Tropfen
Blitzt noch wie eben, da das Haus ich ließ,
Und ich, wer bin ich — nein, wer ward ich denn?
Ein Fuß zertrat mich achtlos, Siegfrieds Fuß.
Sah Siegfried nicht vor seinem Fuß mich liegen?
Doch reicht' er mir die Hand, ich nahm sie an,
Denn Hoffnung war noch, und zu allem Guten
Will ich Dir folgen, Siegfried, sagt' ich ihm.
War ich das, der das sagte — war es nicht
Ein Echo nur, das seine Stimme weckte?
Sein totes Leben soll ich mit ihm leben?
Den Gürtel reicht' ich ihm, weil er mich ansah,
Sieht er mich an, bin ich ein andrer Mensch;
Er ließ ihn mir, weil er nicht mißtraun will.
Er muß mir mißtraun, ist er nicht bei mir;

Ich bin nur gut in seines Auges Bann,
Und Brunhild will ich töten, die er liebt.

Brunhild (tritt auf): Du harrtest mein, verzeihe mein Verweilen —
Doch nein, Du Glückliche, Dir flog die Zeit,
Du harrtest nicht, Du träumtest spielend Glück,
Und dachtest Schönes und bewegtest Güte.
Wer glücklich ist, dem muß ja Güte kommen,
Wie junges Grün durch warmen Frühlingsregen;
Mit Mühe muß der andre sie erringen,
Der nur durch Stolz lebt und von Glück nicht weiß.
Ja, Du bist glücklich, Schwester.

Chrimhild: Neidest Du?

Brunhild: Welch ein Gedanke Deiner kleinen Stirn!
Was einer ist, er selbst und sein Geschick,
Gehört zusammen und ist nicht zu trennen;
Das Haupt, das eine Krone tragen soll,
Muß auch der Krone Druck ertragen lernen,
Und wäre töricht, neidet' es das Kränzlein,
Das leicht ein Köpfchen trägt auf schlankem Hals.
Wohl bist Du glücklich; Du bist Siegfrieds Weib,
Und daher weiß ich, daß Du glücklich bist;
Denn leicht ja meint ein Mensch, der selber leidet,
Den andern glücklich, weil er heimlich hält
Sein Unglück, und ihn selbst dagegen meint
Der andre glücklich, denn auch er verheimlicht.
Doch Du bist Siegfrieds Weib, Du trägst ein Kränzlein,
Dich drückt die Krone nicht und ihre Pflicht.

Chrimhild: Die Krone nicht?

Brunhild: O, strebe nicht nach ihr.
Ich bin ein Weib und ward zur Schlacht erzogen,
In Eisen mußt' ich diesen Busen hüllen,
Und diese Hand zum Griff des Schwertes fügen.
Wenn ich es dürfte, Chrimhild, bät ich Dich:
Mit Rocken lehre mich und Spindel schaffen,
Denn seit mich Gunther hat zum Weib gemacht,
Ist mir das Eisen fürchterlich, die Kraft,
Die sonst mein Stolz, ein Schrecknis mir geworden.
Doch etwas zieht mich, daß ich es nicht darf,
Als müßt ich noch einmal mit Gunther kämpfen,
Denn nur ein Stolz ists ja, durch den ich lebe.

Chrimhild: Nichts als ein Stolz? Und wenn den einer bräche?

Brunhild: Der würde Brunhild töten, der ihn bräche.

Chrimhild: Siegfried ist unverwundbar, eine Stelle
An seinem Körper nur ist nicht geschützt;

Es ist sehr kühn von ihm, daß ers erzählt;
Mir bangte vor dem Trotz, und ihn zu schützen,
Stickt' ich ein Kreuz da, wo der Mord ihn träfe.
So kühn erscheinst auch Du mir: wenn ein Feind
Dein Wort gehört, er wüßte jetzt den Ort,
Durch den den Speer er würfe Dir ins Herz.

Brunhild: Wie sorgt sich um mich, Kind, Dein guter Sinn!
Ich habe bei den Menschen keinen Feind,
Nur in mir selbst mich selbst: doch mich bezwing' ich.
Kein Mensch vermag auch meinen Stolz zu brechen:
Der bei der Brautwahl mich im Wettkampf zwang
Und mir den Gürtel abgewonnen hat,
Dem müssen alle dienen, der ist Herr.
Schmach wär es, wär ich eines andern Weib,
Denn Göttin bin ich, und dem Höchsten nur
Der Menschen darf ich beugen mich als Weib:
Doch den erprobt ich; Gunther ist der Höchste.

Chrimhild: Dein Fuß betritt des Tempels erste Stufe,
Und vor mir denkst Du in ihn einzugehn.
Doch gib mir Antwort noch auf eine Frage:
Ich heg' ein Gut, das ich mir lang ersehnt,
Um das der Schlaf mir von den Augen blieb,
Denn grübelnd dacht' ich nichts als dieses Gut,
Das ich mit meinem Herzblut mir erworben,
Und das so kostbar ist wie nichts auf Erden.
Vielleicht ists eine Perle sondergleichen.
Doch lebt ein Weib, das höhnend zu mir spricht:
Wertlos ist Deine Perle und Betrug,
Die echte hab ich selbst in meinem Schatz:
Ich aber weiß, daß sie betrogen ist.
Was soll ich tun?

Brunhild: Sie spricht wohl nicht aus Hohn,
Sie spricht aus Stolz. Großmütig mußt Du sein,
Da Du die Reichre bist. Laß ihr den Glauben.

Chrimhild: Doch meine Perle hat den Glanz verloren,
Denn meine Feindin sah sie zaubrisch an.
Ich töte sie!

Brunhild: Chrimhild, was tat ich Dir?

Chrimhild: Du hast die Liebe Siegfrieds mir geraubt.

Brunhild: Das ist nicht edel, Chrimhild, was Du sagst.

Chrimhild: Doch Du errötest, und Dir bebt die Stimme.

Brunhild: Wenn ich erröte, ist es nicht aus Schuld,
Nicht weil ich mich vergangen, bebt die Stimme.
Ich bin ein Mensch und habe alle Schwäche,

Die Menschen haben: doch ich zwinge sie,
Denn mit mir selbst ein Kampf ist mir mein Leben,
Ich weiß, was mir verhängt, und was ich muß.
Für kind'scher hielt ich Dich, Dich meint' ich glücklich;
Doch sahst Du Dinge, die Dir nicht bestimmt,
So neide nicht die unfruchtbare Liebe
Und lange Nächte harter Winterkälte,
Erfreue Dich des Glückes, das Dir bleibt,
Und mir laß eines: Schreit' ich Dir vorauf
Und folgst Du mir wie eine Dienerin —
Ich diente gerne wie die letzte Magd,
Die diese Blumen streute unserm Fuß:
Nur, daß ich selbst mich achte, läßt mich leben.

Chrimhild: Von langen Nächten harter Winterkälte
Darfst Du mir sprechen? Ward mir bessres Los
An Siegfrieds Seite? Und von Glück, das bleibt,
Darfst Du mir sprechen, und das Glück ist nichts,
Als nur der Vorwurf, daß ich bei ihm bin?
Wohl weiß ich: nie wird seine stolze Lippe
Sich öffnen gegen mich, er wird mich schonen,
Doch seine Augen denken nur an Dich,
Und am lebend'gen Quell muß ich verschmachten.
Du aber hast Dein Sehnen und Dein Träumen,
Und hast Dein unbekümmert ruhig Wissen.
Den Kern hast Du, und mir bleibt nur die Schale.
Doch nicht so gänzlich bin ich waffenlos,
Und selber hast Du mir den Ort gewiesen,
Wo ich Dich töten kann: nicht Dir kommt zu,
Zu gehn als Fürstin, und nicht mir, als Magd:
Ich bin des Mannes Weib, der Dich besiegt.

Brunhild: Wohl wünscht' ich selbst, daß Siegfried mich besiegt,
Und dachte wohl: wenn es zu glauben wäre,
Ich würde glauben, daß Betrug geschah.
Doch stürzt' ich tief auch, so tief stürzt' ich nicht,
Denn ganz unmöglich ist, was Du gerühmt.

Chrimhild: So höre denn, daß Siegfried von den Zwergen,
Die künstlich sie gefertigt, jene Kappe
Erkämpft hat, die unsicher jeden macht,
Der sie sich aufsetzt. Als im Wettkampf Gunther,
Mit Dir den Stein warf, stand ihm unsichtbar
Zur Seite Siegfried und warf selbst den Stein.

Brunhild: Doch sah ich nach dem Wurf, wie Gunther sprang;
Nur wer den Stein warf, wagte auch den Sprung.

Chrimhild: Siegfried hielt ihn umfaßt und sprang, und springend
Trug Gunther durch die Luft er.

Brunhild: Nicht unglaublich
Erschiene, was Du sagst; denn von der Kappe
Erfuhr ich selbst, daß Siegfried sie gewonnen.
Doch weiß ich, daß Du lügst.

Chrimhild: Du scheinst sehr ruhig,
Doch täuscht mich nicht Dein ruhiges Gesicht.
Wenn nicht unglaublich meine Rede ist,
Weshalb ist sie gelogen?

Brunhild: Noch ein Kampf.
War zu bestehn für Gunther; und nicht Du
Noch sonst ein Mensch kennt diese andre Probe.
Bestand er die, bestand er jene auch.

Chrimhild: Auch dieser Kampf ist mir gar wohl bekannt.

Brunhild: Wie, Weib, Du lügst!

Chrimhild: Wenn Du nicht glaubst, so frage.

Brunhild: Von welchem andern Kampfe kannst Du wissen?

Chrimhild: Von dem um Deinen Gürtel.

Brunhild: Du bist schamlos.
Zur Erde muß ich wenden meinen Blick.
O, wie sind Menschen! Eine Frau ist dies,
Ich dachte, eine Schwester. Selbst der Feindin,
So dacht' ich, müßte heilig sein die Scham.
Und gäb' es Heil'gers, als die schwere Stunde,
Da sich dem Mann die Jungfrau unterwirft?
Ich ward belauscht von Dieser. Niemals mehr
Kann ich den Blick erheben. Weshalb, Erde,
Tust Du nicht auf Dich, wie wohl sonst geschah,
Als noch die Götter herrschten; denn ich kann nicht
Hier oben bleiben, wo die Sonne scheint,
Und jeder ins Gesicht mir sehen kann —
Ich ward belauscht, ich ward belauscht von Dieser!

Chrimhild: Du wirfst mir Falsches vor. Ich lauschte nicht,
Und weiß doch mehr von diesem Kampf wie Du,
Denn Siegfried kämpfte ihn mit Dir, nicht Gunther.

Brunhild: Jetzt seh ich Deinen Plan und kenne Dich.
Ich muß bei König Gunther Klage führen,
Und er muß sorgen, daß Du nicht mehr schadest;
Denn geht Verleumdung von so Nahen aus
Und Lüge von dem Mund der Königinnen,
So muß ja alles wanken, was sonst trägt.
Verlaß mich nun und geh in Dein Gemach
Und harre, bis der König kommt zurück

Und über Dir entscheidet, wie er will.
Ich geh indes zum Dom, und im Gebet
Will ich auch Deiner denken, ob es möglich,
Dich ohne allzu schweres Leid zu bändigen,
Denn Haß nicht hab' ich gegen Dich, nur Furcht,
Und wenn der gift'ge Zahn Dir ausgebrochen,
So magst Du Schlange leben, wie Du willst.

Chrimhild: Du kannst mich schelten, doch beleid'gen nicht,
Denn nur wer Ehre hat, kann Ehre nehmen.
Du glaubst nicht — nein, Du heuchelst, nicht zu glauben —
Denn Deiner Stimme Beben sagt: Du glaubst. (Gibt ihr den Gürtel)
Der rang mit Dir, der Dir den Gürtel nahm.
Geh Du in Dein Gemach, wenn Dirs behagt,
Ich gehe in den Dom, da will ich beten,
Daß meines Gatten Liebe wieder sich
Von Dir, die einem andern er erkämpfte,
Zu der mag wenden, die er sich erwarb. (Ab in den Dom)

Hagen (tritt auf): Die Worte hört' ich, die Du Siegfried sagtest,
Den Sinn verstand ich, den Du ihm verschwiegst.
Frau, hüte Dich. Ich bin ein Nibelung,
Und des Geschlechtes Ehre ruht in mir.

Brunhild: Droht Hagen?

Hagen: Ja.

Brunhild: Was tat ich?

Hagen: Nichts, bis nun.
Doch deshalb droh' ich.

Brunhild: Und was fürchtest Du?

Hagen: Du wähltest König Gunther Dir als Gatten.
Den Nibelungen, nicht mehr Dir gehörst Du.
Die Augen schließe, zähme Deinen Sinn.
Dir kommt nicht zu, wer Gunther ist, zu richten.

Brunhild: Du irrst Dich, Hagen. Ich bin Gunthers Weib,
Ich bin, was er, und mein ist seine Ehre.
Und bist Du wirklich König Gunther treu,
Hilf mir und ihm.

Hagen: Du lügst.

Brundhild: Ich spreche wahr,
Doch Hagen ist ein Feigling.

Hagen: Weiberschmähn
Beleidigt nicht.

Brunhild: Du fürchtest Siegfried.

Hagen: Siegfried?

Brunhild: Wenn Siegfried lebt, muß ich und Gunther sterben.

Hagen: Er hat gesprochen?

Brunhild: Ja, und Chrimhild weiß,
Und meine Schande, Gunthers Schande wissen
Bald alle Menschen. So tief sank ich schon,
Daß mir gering scheint alles, was ich litt,
Den Schmutz ich nicht und die Gemeinheit sehe,
In der ich lebe, daß ich eins nur fürchte:
Der Diener Mitleid und des Volks Verachtung.
Einst war ich stark und brauchte keinen Helfer.
Hier ward ich schwach und hilflos, als ein Weib.
Ich habe keinen sonst hier, der mir hilft.
Ich bin hier fremd. Wenn es Dich rühren kann,
So will ich, Hagen, vor Dir niederknieen.
Du kannst mir helfen, und Du kannsts allein.

Hagen: Ich dachte sonst: die Jahre mögen ziehn,
Dann kommen Siegfrieds Kinder wohl zu mir,
Ich lehre Speerwurf sie und Schwerterkampf.
Doch das sind Träume eines grauen Haupts.
Nur Eines; als den Lindwurm er erlegt,
Da ward er unverwundbar. Machtlos bin ich
Wie jeder gegen ihn.

Brunhild: Kämpfst Du von vorn.
So töt ihn hinterrücks.

Hagen: Ich bin kein Meuchler.

Brunhild: Ich dachte, daß Du feig bist und ihn fürchtest.
Nach Weiberart, meinst Du, will ich Dich reizen.
Das wollt' ich nicht. Ich weiß, daß Du nicht willst.
Doch denke Eins. Er ist kein Mann wie andre.
Wer so sich schützt, steht außerhalb des Rechts.
Dem Drachen hat er selbst sich gleich gemacht,
Den man erschlägt, wo er verwundbar ist.

Hagen: Er wußte, daß ihm keiner gleicht an Kraft;
So wollt' er nicht mehr kämpfen wie die andern,
Nur jedem Unrecht wehren, das er sah.

Brunhild: Und niemals wollt' er selber Unrecht tun?
So dacht' er? Doch er tats. Drum muß er sterben.

Hagen: In Ehre lebt' ich bis auf diesen Tag.
Doch was ich bin, ich gäbe gern mich hin
Und dächte: Wie der Rauch verweht im Wind,
Vergeht mein Name, und der Tücke Schmach,
Die ich verübt, sinkt in Vergessenheit.
So dächt' ich, wär' ich einer aus dem Volk,
Ununterscheidbar von den tausend andern,
Nur auf mich selbst gestellt und meine Taten.
Doch königlichen Namens bin auch ich,

Der Schimpf der Tat trifft alle Nibelungen,
Und noch den Enkel zeiht man des Verrats.

Brunhild: So höre, Hagen, meine Worte denn.
Ich wählte Gunther nicht. Ich ward betrogen.
Durch List und Lüge hat er mich gewonnen,
Und einem Feigling bin ich unterworfen,
Des Name Schande mir, des Antlitz Schmach ist,
Des Blick ein Ekel und des Atem Gift.
Doch wollt ich mich bezwingen, denn auch ich,
Auch Brunhild fürchtet Schimpf und schlechten Namen.
Nun hab' ich keinen Schimpf zu fürchten mehr,
Wenn mich ein andrer in der Brautnacht zwang
Und ich nicht weiß, wer mir mein Magdtum nahm,
Auf Siegfried alle Augen lachend sehn,
Indes mein Gatte mir zur Seite schreitet.
Was kann ich noch verlieren? Dieses Leben?
Es ward verhaßt mir, seit mir ward verächtlich
Dies Angesicht, das Gunthers Küsse litt,
Und meine Seele, die ich Gunther gab,
Vielleicht auch Siegfried gab, vielleicht nur Siegfried —
Kannst Du verstehn, Mann, wie ein Weib sich schämt?
Soll ich mich töten, Mann, um Euretwillen?
Nein, vorher will ich meiner Schande Lohn.
Bin ich nicht edel mehr, so leb' ich schamlos.
Ich liebe Siegfried, und sein Name schon
Schließt mein Verlangen auf, mein Herz wird weit,
Glück will ich, Glück, Glück und Vergessenheit,
Und Siegfrieds Dirne will ich werden, wähle,
Legst Du zu Füßen mir nicht Siegfried tot. (ab)

Chrimhild (aus dem Dome stürzend): Mich jagt die Angst. Was tat ich, was geschah?
Hilf, Hagen, hilf, beschütze Siegfried, Hagen!
Was stehst Du stumm?

Hagen: Wie soll ich Siegfried schützen?

Chrimhild: Verlaß ihn nicht, geh stets an seiner Seite,
Der linken Seite, wo er zu verwunden.
Da, wo im Rücken ich das Kreuz gestickt,
Halt ihm den Schild vor.

Hagen: Wo das Kreuz gestickt?

Chrimhild: Jetzt weiß ich, Gunther, was die Reue ist.
Weh meinem Hochmut, meinem schlechten Sinn!
Ein Feuer legt' ich an.

Hagen: Das uns verschlingt.

Vorhang

Brahms Ibsen / von Alfred Polgar (Schluß)

13. Wenn wir Toten erwachen

Dieses Drama ist ein bußfertiger, wehmütig-nachdenklicher Protest gegen das ‚Abreagieren', gegen die schofle Künstlerkunst, sich rechtzeitig unsichtbar zu machen, wenn das ausgenützte, ausschmarotzte Leben zurückverlangt, was es nicht schenkte, nur lieh.

Ein Künstler, ein Dichter übersieht am Ende seines Weges, vom letzten Gipfel, das umschrittene, eroberte Gebiet. Und es erscheint ihm ein Leichenfeld. Jedes Werk ein hochragender, leuchtender Grabstein, ein kaltes, glattes Todessymbol, ein Ding, das nur entstehen konnte, weil und nachdem ein Lebendes zugrunde gegangen war. Geruch der Verwesung schwebt über all der relativ dauerhaften, sozusagen ewigen Schönheit. Und mit dem fahlen Trost: „Pax vobiscum!" kehrt der Schöpfer der steinernen Herrlichkeit seinem Kirchhofswerk den Rücken.

Eine melancholische Abbitte ist dieses letzte Ibsen-Drama. Eine Abbitte an all das Warme, Weiche, Lebendige, das versteinern mußte, damit Steine zu einem Pseudoleben erwachen durften. Ein Akt der Pietät gegen die eigene Seele, deren fließender Inhalt an Liebe, Sehnsucht, Zärtlichkeit stocken, verhärten mußte, damit der Bildner den Meißel daran setzen konnte. Der Dichter verleugnet nicht sein Werk. Mit einer Art trotzigen Selbstgefühls bekennt er sich zu ihm. Aber er umhüllt es mit Trauerflor. Er besprengt es mit Tränen. Es ist schließlich auch wieder ein Abreagieren (man kommt von seinem Metier nicht los!). Es ist ein Abreagieren des peinigenden Selbstvorwurfs, durch professionell geübtes Abreagieren vor dem Leben geflohen, lebendig-tot gewesen zu sein.

Mit diesem ‚Epilog' setzt der Denker Ibsen die Totalsumme, die Endziffer seines Schaffens in Klammer. Und der Empfinder Ibsen stellt ein Minus voran. So ist der Epilog: eine Klammer ums Gesamtwerk, und ein negatives Vorzeichen vor das Ganze.

In diesem wie in allen letzten Dramen Ibsens scheitert die versuchte Synthese zwischen der Mann- und Weibwelt. Aber hier scheitert sie ‚schön'. Das irdische Glück zerklirrt gewissermaßen wohllautend, unter Sphärenklang. Es erscheint zum Schluß dieses Dramas der günstigste Fall im Weltenkräftespiel gegeben: daß nämlich die Kräfte Mann und Weib parallel zu einander wirken. Aber eben in diesem günstigsten Fall, so zeigt es der Epilog, finden die beiden Kräfte ihren Schnittpunkt erst im Unendlichen. Die Harmonie zwischen Mann und Weib ist nicht von dieser Welt. Pax vobiscum!: Der Wunsch hat nur für Tote einen Sinn. Für Lebende ist er Hohn.

Maja und Ulfheim in ihrem kräftigen, schmetternden, positiven Einssein sind kein Gegenbeweis. Es bedeutet: eine Harmonie zwischen Mann und Weib gibt es wohl: — von der Taille abwärts. Die Harmonie der Seelen ist das unlösbare Problem.

Irene ist das ewig Weibliche, das hinan, Maja das ewig Weibliche, das hinab zieht. In Rubek, dem edlen Mann-Organismus, finden beide Tendenzen ihren guten Angriffspunkt. Er ist auch, zu Beginn des Stücks wenigstens, ein gehörig Zerrissener. Der Dichter hat die arme Maja, die Vertreterin des Animalischen, ziemlich schmafu behandelt. Obs aber auf Erden, wohin ihr rosiger Finger weist, nicht doch am Ende schöner ist als im Himmel, wohin die bleiche Irene den Mann geleitet — die Frage bleibt offen.

Irene wurde von Rubek ‚ideal' geliebt. In der Ibsen-Zeichensprache wird das so ausgedrückt: Rubek objektivierte seine Liebe in ein Kunstwerk, lenkte den erotischen Kräftestrom, den das Weib in ihm entfesselte, in die allersaubersten Bahnen. Das war, wie sich zeigt, vom Uebel. Die arme Irene wird vom Irrsinn geholt und von der Diakonissin (der personifizierten Askese). Maja liebte der Bildhauer Rubek männchenhaft; nur so. Das war auch vom Uebel. Maja wird vom Bärenjäger geholt (dem personifizierten Gegenstück aller Askese). Maja und der Bärenjäger steigen zu Tal. („Der Weg hinunter ist furchtbar gefährlich".) Irene und Rubek steigen gipfelan. („Der Bergnebel ist noch gefährlicher".)

Also, wie man in Wien sagt: es tut einem die Wahl weh.

Ibsen läßt aber selten eine andre Wahl als die: unschön zu leben oder schön zu sterben. Wer gedeiht von seinen Menschen? Stensgard, Aslaksen und Peter Stockmann, Engstrand und Regine, Maja und der Bärenjäger Ulfheim. Wer wandert in den Tod? Rosmer und Rebekka, Solneß und Hedda und die kleine Hewig Ekdal und Rubek und Irene. Alle Höher-Strebenden, alle Schönheitssucher, alle innerlich Reinen sterben an dem ihnen unzukömmlichen Klima dieser Welt. . . Nur die Frau vom Meere akklimatisiert sich.

Irene und Maja stehen zu einander wie der Geist zur Materie, der Vers zur Prosa, die Idealität zur Realität. In ihrer Wirkung auf den Mann aber: wie die Bakterie zum Raubtier. Zugrunde geht er an der einen so sicher wie an der andern. Seine Versuche, in die Kunst auszubrechen, werden von beiden Damen mißgünstig betrachtet. Beide fühlen sich in ihrer Art vernachlässigt, betrogen. Nur hat die empfindsame Irene für ihr Gekränktsein eine feiner schwingende Phraseologie als die robuste Maja.

Aber Maja weiß wenigstens, was sie will. Irene weiß es nicht. Sie ‚starb' vor Kränkung, daß der Bildhauer sie nicht berührte, und hätte ihn doch getötet, wenns zur Berührung gekommen wäre (angeblich). Sie hat die geheimnisvolle, tückische, bestrickende, nebulose, schöne, zerfließende Regenbogenlogik der Hysterie. Sie will gegen ihren Willen genommen werden. Sie will, daß man ihre Scham inbrünstig verehre. So und so! Sie hat das gewisse Somnambule, Entrückte, dem Himmel Verwandte, das jeden Mann auf die Knie zwingt, dem die Empfindsamkeit aus dem Herzen ins Gehirn gestiegen ist. ‚Episode' ist für sie das böseste Schimpf-

wort, denn eines Mannes Schicksal zu sein bedeutet ihr (genau so wie ihren Schwestern Rebekka, Hedda, Hilde): leben. Man weiß, wie sie — ob in Wirklichkeit oder nur in Halluzinationen bleibe dahingestellt — nach der Trennung von Rubek andrer Männer gewalttätiges Schicksal spielte. Ehrlich und großartig, und in solcher Intensität wohl nur in einer durch Krankheit gelockerten Seele möglich, ist ihr Schönheitssinn, ihr Abscheu gegen das Gemeine, Niedrige, Alltägliche. Sie haßt den Geruch und das Geräusch des Lebens. Und der Liebe! Und sehnt sich nach dem Leben. Nach einem gereinigten, sublimierten Leben, das es nicht gibt. Und nach einer ebensolchen Liebe: einer Umarmung, die keine ist, einer Flamme ohne Rauch, ein Wirkliches, das schwerlos sein soll wie ein Traum. In der Rolle der Befruchterin des Künstlers Rubek fühlt sie sich, mit Recht, pervertiert, allzusehr Mittel, allzuwenig Zweck. Aber das Kind, die Statue, nimmt sie dann doch mit grimmigem Mutterschaftsstolz für sich in Anspruch und ist böse über die kleinen Ent-Idealisierungen, die es erleiden mußte.

Irene hat leuchtende Erkenntnisse. (In Ibsen-Frauen fängt die Liebe, wenn sie gestorben ist, zu phosphoreszieren an.) Irene hat den ahnungsvollen, schwärmerischen und doch grundgescheiten Irrsinn, wie ihn unbefriedigte Liebessehnsucht in einer Frauenseele zu installieren pflegt. Wie gut durchschaut sie den Rubek, seinen Wunsch und seine Ohnmacht, sein Leiden und seine zwangvolle Resignation! Sie ist ‚das Ideal', das heißt: die Verführerin aus einer nicht schlackenlosen Wirklichkeit in ein himmlisch-vollkommenes Nirgendwo... Eine geflügelte Schlange ist Irene.

Irene vertrug die Enttäuschung nicht. Wie wäre ihre brünstige Reinheit auch zu befriedigen gewesen? Die Reinheit oder das Verlangen — eines von beiden mußte der Bildhauer kränken. Irene verfällt dem Wahnsinn. Von zwei gleich elementar stark auftretenden unvereinbaren Trieben muß eine Seele aus dem Gleichgewicht gedreht werden.

Irene ist — das liegt in der Ibsen-Methode — ein frauliches Wesen von Fleisch und Blut, und gleichzeitig: ein Symbol für Rubeks inneres Schicksal. Sie repräsentiert sein ‚Leben'. Er ist tot, wie er sich von ihr abkehrt, sich an ein Derivat des Lebens, an die Kunst, verliert. Das ist seine tragische Schuld. Zu ihrer Erkenntnis kommt er erst, als er das gekränkte, verstoßene, verlorene Leben wiedersieht. Bis dahin hatte er nur ein dumpfes Gefühl von Schuld, das er, schaffend, abreagierte. Er schloß einen Pakt mit dem Ideal. Er entthronte es nicht geradezu, rückte es aber in den Hintergrund, nahm ihm den allzu hellen Strahlenglanz. Er modelliert sich selbst als reuigen Mann, dem der rechte Lebens- und Schaffensquell, die Liebe, nicht mehr sprudelt. „Dichter!" sagt Irene; und das Wort trieft von Hohn. Es klingt wie ein Compositum aus: Feigling, Lügner, Egoist, Kaltherz, Selbstbetrüger, Fischmensch, eitler Narr!

Es ist sehr schön, wie der alte, erfrorene Ideologe auftaut bei den matten, kranken Strahlen einer Herbstsonne, die ihm einst, als Sommergestirn, Schönstes, Süßestes reifen ließ, deren Wärme er dann entbehren,

deren natürliches Licht er mit künstlichem Licht ersetzen zu können glaubte. Es ist sehr schön, wie ihm, dem Gealterten, dem ‚Professor‘, die Güter der Welt gering, kalt, nichtig, tot erscheinen gegen: Weibes Wonne und Wert. Gegen die Liebe.

In diesem Alterswerk klingen, breit und mächtig wie Orgeltöne auf- und ineinanderschwebend, Grundthemen der Symphonie: Menschheit. Tod und Leben, Liebe, Kunst, Ich und Du, unentrinnbares Hoffen, unentrinnbares Verzichten, die mystische Triangel: Mann, Weib, Werk (Kind). Bei aller gedanklichen Kompliziertheit des Epilogs hat er doch einen Zug ins Großartig-Primitive. Die im Drama wirkenden Kräfte scheinen auf ihr Elementares reduziert (man könnte auch sagen: erhöht). Die Figuren sind überlebensgroß, repräsentativ im Hohen und Niedrigen, also ‚Götter‘ in gewissem Sinne (wenn auch in der Tracht von heute). So ist auch das ganze Schauspiel: eine moderne Weltsage, ein Mythos vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Hier hat der alte Grübler das Mikroskopieren aufgegeben; er stellt sich an seines Lebens äußerste Grenze und sieht durchs Fernrohr auf kosmische Dinge. Er hat die Wehmut und die Güte und die Gerechtigkeit, und das Verschwommene und das Verklärende einer allerweitesten Distanz.

Alle spukhaften, beunruhigenden Ibsen-Techniken sind in diesem letzten Drama am Werke. Mit der alten Kochkunst ist der wohlschmeckend-zähe Brei aus Flachworten und Tiefsinn gerührt. Kleine, menschliche Züge schließen sich unmerklich zu einem gespenstisch-riesenhaften Antlitz; Sphärenklänge suchen die Irdischen im Staube; Triebe und Wünsche verklären sich im Zugrundegehen; Götterdämmerung. Es ist charakteristisch, daß der Epilog durchaus im Freien spielt. Seine Gefühls- und Gedankenweite erträgt keine Zimmerenge.

Etwas Aehnliches müßte man wohl auch in der Darstellung verspüren. Etwas Unbedingtes, Zeitloses, von der Theatererde Abgelöstes. Die beiden schärfsten Intelligenzen des Lessingtheaters, Bassermann und die Triesch, können naturgemäß solchen Eindruck nicht vermitteln. Oscar Sauer wäre vielleicht ein Bildhauer Rubek. Seine Augen allein brächten Mystik ins Spiel, hätten die Kraft der Entrückung. Der klugen, subtilen, auch des Aufschwungs sehr fähigen Rede und Geberde Bassermanns, der schauernd-nervösen, verzückten Detailkunst der Frau Triesch gerieten nur Anfang und Mitte des Dramas. Das Finale maëstoso entbehrte der Kraft, des Glanzes, der himmlischen Fanfaren.

Ich weiß allerdings nicht, ob der Epilog überhaupt zu spielen ist. Der gedankliche Inhalt oder der dichterische Umfang, einer von beiden wird immer zu kurz kommen. Mathematik und Märchen schließen schwer einen theatralischen Bund.

Shaws Ankunft in Deutschland / von Julius Bab

(Schluß)

So scharf ist die Trennung der sozialistischen Bewegung von der bürgerlichen Welt noch heute in Deutschland, so gering ist das politische Interesse der Gebildeten, daß man annehmen darf: der richtige Literatur-Kultivierte liest nicht einmal in der Zeitung ernsthaft, was über dem Strich steht. Sonst hätte ein Vorfall des Sommers 1907 doch wohl die Aufmerksamkeit der Theaterliteraten für den Sozialisten Shaw erzwingen können.

Damals druckte das Berliner Tageblatt an leitender Stelle einen großen Brief Bernard Shaws ab, der eine schneidende Auseinandersetzung mit der Führerschaft der deutschen Sozialdemokratie enthielt. Die Entstehungsgeschichte dieses Briefes gibt Charakteristisches genug für Deutschland und für Shaw, um hier kurz angeführt werden zu dürfen. Es war zur Zeit des großen Vorwärts-Krachs. Die rechtgläubigen Marxisten der Parteileitung hatten eben von ihrem ‚Hausrecht' als Unternehmer Gebrauch gemacht und den kultivierten Teil der Redaktion ihres Zentralorgans (die Gruppe Eisner-Gradnauer) ‚fliegen' lassen. Die Spannung zwischen den Radikalen und dem rechten Flügel der Partei war also besonders groß. Zu diesem rechten Flügel gehörte vor allem die bekannte Lily Braun, die, mit ihrem Gatten Doktor Heinrich Braun zusammen, damals ein Wochenblatt ‚Die neue Gesellschaft' herausgab. Das Blatt, das gleichfalls auf die Aussöhnung der Sozialdemokratie mit der neuern Kultur aus war, ging bald ein, denn es wurde wohl nur von den paar Dutzend bürgerlicher Sozialisten, die es in Deutschland gibt, gehalten — von der Parteileitung aber hinreichend bekämpft. So doppelt gereizt, gab Lily Braun in ihrem Blatte einige Aeußerungen wieder, die sie auf einer Englandfahrt im Gespräch von Shaw gehört hatte: Unwilliges über den ‚anarchistelnden Sektengeist' der deutschen Partei, ihr reaktionäres Achtundvierzigertum. Hierauf replizierte der Vorwärts scharf, indem er Shaw spießbürgerliche Gesinnung vorwarf. Und darauf erfolgte jener Brief Shaws ans Berliner Tageblatt, mit der Begründung, daß ein sozialdemokratisches Organ in Deutschland ihn doch nur entstellt oder gar nicht bringen würde! Mit einem keineswegs leichten, sondern tief ingrimmigen Spott wurde dann die ‚konservativste Partei Europas' kritisiert, wurde die faktische Ohnmacht angeprangert, zu der die Orthodoxie des Marxismus eine Partei von drei Millionen Menschen verurteilt. All dies war gesagt und geschrieben, keineswegs in Ton und Stellung eines berühmten Theaterdichters, der einmal in politicis gastiert — eine schreckliche Sache, die wir in Deutschland zuweilen erleben! — es war Haltung und Tenor eines bekannten und anerkannten Parteiführers, der die Schädigung einer international gemeinsamen Sache durch die Unvernunft ausländischer Kollegen bekämpft. Vom Komödieschreiben war kein Wort zu lesen; nur

implicite erinnerte die satirische Schlagkraft des Stils an den Dramatiker. Der Effekt war eine sehr lebhafte Diskussion in der politischen Presse. Die liberalen Blätter gaben Shaws Kritik der deutschen Sozialdemokratie mit Frohlocken wieder. (Wobei sie mehr geschickt als fair zu übersehen liebten, daß Shaw die Unfähigkeit der sozialistischen Führer nur deshalb beklagte, weil ihr Ziel so wesentlich auch das seine war!) Der Vorwärts brach in wilde Wut aus und erging sich in Ausdrücken, die Eduard Bernstein — so sehr auch er Shaws Angriff als übertrieben und ungerecht abwies — doch ziemlich energisch in den Sozialistischen Monatsheften rektifizierte. Die Redaktion dieser Blätter hat das sehr wichtige, sehr verdienstliche, nur einstweilen wenig erfolgreiche Streben, der deutschen Sozialdemokratie die bürgerliche Kultur, das heißt: die einzig momentan in Europa vorhandene! zu vermitteln; sie versuchte auch damals etwas wie eine Brücke zwischen Shaw und Bebel zu bauen und forderte Shaw auf, sich doch einmal bei ihnen statt in der bürgerlichen Presse auszusprechen. Aber in einem sehr bittern Briefe (den bittersten und schwersten Sätzen, die er je geschrieben hat) lehnte Shaw es ab, zwischen bürgerlichen und sozialistischen Blättern zu unterscheiden und sich mit orthodoxen Theoretikern des Klassenkampfs in eine weitere Diskussion einzulassen.

Fortan nannten die marxistisch-rechtgläubigen Sozialdemokraten, die eigentlichen politischen Gewerbetreibenden, den Namen Bernard Shaws, des Mitbegründers der Fabian Society, des intimen Freundes und Mitarbeiters von Sidney Webb und John Burns, nur noch mitleidig als den eines ‚Ueberbrettl-Dramatikers‘. Die kulturnähern (namentlich süddeutschen) Organe der Partei aber, die nicht so leicht auf die Kameradschaft eines so starken Schriftstellers verzichten mochten, glätteten sich dafür meist die problematisch verschlungenen Gebilde Shaws zu handlicher Parteilichkeit aus. Major Barbaras Bei-der-Fahne-bleiben etwa (das de facto als Fortarbeit ihres Lebensglaubens im Lager des Großindustriellen-Vaters in Erscheinung tritt) ist für so einen widerstandsfähigen Kritiker schlicht identisch mit unentwegtem Festhalten am Erfurter Programm.

Es offenbart sich hier die tiefste geistige Kalamität der deutschen Gegenwart: die große Oppositionspartei des Landes, die als solche die innigste Fühlung zu jeder fortschrittlichen, revolutionierenden und neubauenden Kraft der praktischen Welt haben muß, ist ohne zureichende geistige und sinnliche Kultur und hat deshalb für die wichtigsten und kompliziertesten Phänomene der Zeit nur den dürftigen Maßstab, den der Selbsterhaltungstrieb der ‚Partei‘ gibt. Unter den Trägern der (bürgerlichen) Kultur aber herrscht eine so tief antipraktische Tendenz (teils sensualistischer teils ideologischer Art), eine so gründliche Abkehr von aller direkten (technischen, wirtschaftlichen, politischen) Lebensgestaltung, daß die aktiven sozialbildnerischen Instinkte eines bedeutenden Geistes nicht beachtet werden, sofern man ihn erst einmal von der sensualistisch-ideologischen Seite her hat greifen können. Selbst dann nicht beachtet werden, wenn sie so äußerlich klar dokumentiert

sind wie im Falle Shaw; selbst dann nicht beachtet werden, wenn sie so exzessiv betont werden wie in jener Brief-Affäre vom Juli 1907. Heute sind die Tätigen Deutschlands unkultiviert und die Kulturellen tatenfremd. Dies große Dilemma offenbart auch der kleine Spezialfall: die Reaktion des deutschen Geistes auf den Anruf Shaws. Kein einziger seiner literarischen Verehrer oder Gegner hat jenes Dokument von Shaws politischer Aktivität zum Anlaß genommen, seine Anschauung über den Witzbold, den Erzskeptiker, den Nihilisten Shaw zu revidieren und etwa einer gemeinsamen Wurzel dieser sehr ironischen Kunst und dieser höchst positiven Politik nachzugraben. Kein Sozialpolitiker (nur Eduard Bernstein bildet hier eine halb und halb zufällige Ausnahme) empfand das Bedürfnis, die mannigfachen Kräfte des künstlerischen Shaw erfrischend über die geistigen Fundamente seiner Praxis strömen zu lassen. Gerade wie am Anfang, vor fast zehn Jahren, gibt es heute zwei Shaws in Deutschland: einen kennen die Politiker, ehren ihn als einen der intelligentesten Sozialisten der Gegenwart, verhöhnen ihn als bourgeoisen Sozialkompromißler oder verabscheuen ihn als gefährlich einschmeichlerischen Umstürzler — jenachdem sie sozialreformerisch, marxistisch oder konservativ sind. Den andern kennen die Literatur- und Kulturkritiker, ehren ihn als einen entzückenden Impressionisten, verachten ihn als konfus-frechen Witzling oder verdammen ihn als gefährlichen Nihilisten — jenachdem die Urteilenden Sensualisten, Philister oder Neukantianer sind. Einig sind sich aber die ersten darin, daß dieser Shaw ein höchst aktiver Praktiker ist; und die zweiten darin, daß dieser Shaw ein extremer Individualist, Träger eines absoluten tatmordenden Relativismus ist. Dieser Dualismus scheint mir auf die Dauer nicht haltbar; er ist widernatürlich, und er ist nicht nötig: die relativistischen Elemente der Shawschen Politik sind so wenig verborgen, wie die positivistischen der Shawschen Kunst.

Im Frühling 1909 hat diese Erkenntnis zum ersten Male in einer deutschen Zeitschrift, im ‚Hyperion', Ausdruck gefunden. Da hat ein Herr G. K. C. die starr idealistische Standpunktfestigkeit als die eigentliche Kraft des (ihm übrigens unsympathischen) Shaw definiert. Sein ganzer Relativismus sei nur die Relativität der an seiner absoluten Idee gemessenen Realitäten. Es stellte sich dann aber heraus, daß dieser sehr kluge Verfasser ein — Engländer war: G. K. Chesterton, von dem, während ich diese Betrachtungen niederschreibe, soeben ein englisches Buch über Shaw erscheint — das Feinste enthaltend, was ein vornehm verbindlicher Feind über eine Sache sagen kann. (Das Fruchtbarste sagt nur ein Freund.) Ganz zuletzt schließlich bringt ein deutscher Autor Egon Friedell, im ‚März' etwas über ‚Shaw als Erzieher'. Er gibt da nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Wirklichen, aber doch immerhin zum ersten Male von deutscher Seite Wirkliches über Shaw: er sieht im zersetzenden Ironiker den bauenden Pädagogen. Den gemeinsamen Ursprung beider zu zeigen, die Einheit der Vorstellung Shaw herzustellen: das ist heute die nächste, eigent-

liche und vielleicht einzige Aufgabe einer Shaw-Kritik. Das ist die Aufgabe, die der Schreiber dieses bestrebt ist, in einem Buche zu lösen, zu dessen Eingangspartien vorliegende Studien gehören. Den Schriftsteller, Kämpfer, Menschen Shaw als ein durchaus unteilbares Phänomen zu sehen, diese Forderung müßte der an sich stellen, der hier eine der großen vielwirkenden Lebenskräfte der Gegenwart darstellen will. Denn gerade das tiefe Ineinandergebundensein von Aestheten-Sensibilität und ethischer Realistenhärte, von Skepsis und Tatkraft, Ironie und Glauben, Fatalismus und Willensfreudigkeit soll sich als das Neue, Eigene, Große dieses Mannes vor uns enthüllen.

Strakosch / von Felix Salten

Was für ein wunderliches Menschenkind ist da von uns hinweggegangen! Was für ein brausendes Temperament wohnte in diesem kleinen Mann, der so stürmisch mit dem Dasein gerauft hat, und der sich weder vom Alter noch vom Schicksal ermüden oder beschwichtigen ließ! Er fühlte sich gewiß noch nicht schläfrig, wäre sicherlich gern noch eine Weile wach geblieben, als ihn der Tod so plötzlich zu Bett schickte. Und er hatte jedenfalls die Ueberzeugung, daß er vorerst noch eine ganze Menge Arbeit verrichten müsse. Dringende, unaufschiebbare Arbeit.

Er war aus einer andern Zeit, aber er wußte das nicht. Eine ungeheure Fülle von Entwicklungen trennte die Epoche, die einst die seinige gewesen, von unsrer Gegenwart, legte eine tiefe Kluft zwischen dem Boden, auf dem er stand, und das Erdreich, auf dem wir wandeln. Aber er sah diese Kluft nicht. Er sah überhaupt nichts, als seine Arbeit. Der Pulsschlag seines Wesens raste so schnell, daß ihm die Augen flimmerten. Er drehte sich in einem solch wahnsinnigen Tempo beständig um sich selbst, daß es ihm scheinen mußte, als sei nur er allein in Bewegung. Er war ein Uebriggebliebener, aber er hat das nicht einmal geahnt. Denn er war toll vor Lebendigkeit, und seine Existenz ging immer nur im Galopp.

Er war aus einer Zeit, in der die Künstler lange Haare trugen und Schlapphüte und laut von ihrer Begeisterung redeten. Er war aus einer Zeit, in der man deklamierte und die Verse ebenso wie die gewöhnlichen Umgangsgespräche dröhnen ließ. Er trug also lange Haare; er trug einen Schlapphut; er redete laut von seiner Begeisterung. Er deklamierte und dröhnte. Er war aus einer Zeit, in der die Künstler sich nicht scheuten, auch in ihrem Privatleben pathetisch, überschwänglich und feierlich zu sein. Er sagte, wenn er jemand für begabt hielt: „Das ist ein gottbegnadetes Genie. . .“ Wenn er einen jungen Menschen abwies, der ihm zum Schauspieler nicht tauglich schien: „Sie sind der talentloseste Mann des Jahrtausends . . .“ Und wenn er einen Künstler lieb hatte: „Ich vergöttere Sie!“ oder „Sie sind ein Gott!“ Das Wort ‚Gott‘ hell und hoch hinausgeschmettert, daß es wie ein kurzer Fanfarenstoß die Luft zerriß. Er konnte sagen: „Die heilige Kunst . . .“ Er konnte sagen, daß ihn

„die Muse auf die Stirn geküßt habe". Und mancherlei ähnliche verschollene Dinge. Man saß da und wurde ganz verlegen, wenn er so mit pathetischen Ausdrücken zu brausen anfing, wenn er einen mit diesen priesterlichen Worten, deren Uebertriebenheit man sich heute doch ein wenig schämt, nur so duschte. Man war diesem Deklamationssturm gegenüber wehrlos, hörte sich die altmodische Feierlichkeit dieser Wendungen an, ihren verjährten Prunk, der so ein Innerliches ohne Bedenken nach außen kehrte, so viel Unnennbares und Zartes handfest und dröhnend beim Namen nannte; und man dachte dabei: Also das hat es wirklich einmal gegeben! Wie man etwa vor alten Kostümen, vor Brustpanzern oder Beinschienen denkt: Also das haben die Menschen wirklich einmal getragen. Es klang ein bischen leer und vergilbt, wenn man sichs nachher ins Gedächtnis rief; aber diese Gemeinplätze einer vergangenen Konvention flammten manchmal hoch auf, so heftig war der feurige Atem dieses kleinen Mannes.

Er sah auf den ersten Blick aus wie der Graf Tolstoi auf Ansichtskarten. Das lange Haar, das die breite, knappe Stirne säumte, die dichten Haarbüschel der Augenbrauen, die hochgestellten, vorspringenden Backenknochen, die breite Knollennase, die in den dichten zerzausten Bart ganz eingewühlt war. Dieser Kopf war wie ein einziger wilder Busch von Haaren und Bart. Flatternd, verrauft, unbändig, heftig, zügellos. Alle Haare wie im Aufruhr, und wie in einer ewig sich selbst überlassenen Erregung. Die breiten, kalmückisch vorspringenden Backenknochen waren immer gerötet. Immer brannte auf ihnen die Leidenschaft, von der dieser Mann all sein Lebtag geschüttelt wurde. Aber in ihren tiefen Höhlen, eingehegt und verschleiert von dem Buschwerk der Brauen, lagen die kleinen, hellblauen Augen, aus denen so viel naives Lächeln strahlte, so viel Sanftheit und so viel Mut, so viel lauerndes Verstehen, so viel Lebenslust, und so viel Bereitwilligkeit, Mißhandlung zu ertragen; so viel berauschtes Selbstbewußtsein und Energie, und Kindlichkeit, und wieder List, Schwärmerei und Energie. Es sind ein paar unvergeßliche Augen gewesen. Man war oft nahe daran, über Strakosch zu lächeln; aber wenn man ihm dann in die Augen sah, merkte man doch, daß man diesen sonderbaren Mann erst bewundern müsse, ehe man sichs herausnehmen dürfe, über ihn zu lächeln.

Was für mühevolle, harte und grausame Schicksale hat er überwunden, mit der tobenden Kraft, die ihn erfüllte, bezwungen, und dabei noch immer gemeint, es sei eine Lust, zu leben. Er entdeckt in seinem kleinen, engbrüstigen Körper die Sehnsucht und das Talent, ein großer Schauspieler zu werden. Er rennt alle Hindernisse nieder, stampft allen Widerspruch und alles Vorurteil zu Boden und erstürmt die Bühne. Er faßt die Sache großzügig an, geht nach seinen ersten Erfolgen fort aus Deutschland, will in Paris den strengen Stil studieren, die Tradition der Form ergründen. Da trifft ihn das Unglück einer Krankheit und zerstört so viel

an ihm, als an seinem Aeußeren für das Theater noch möglich war. Er gibt nicht nach. Er wird Rezitator und dient der Bühne als Vortragsmeister. Heinrich Laube . . .

Er hat beständig von Heinrich Laube gesprochen. Und jetzt, da die meisten der großen Schauspieler aus der Laube-Zeit gestorben sind, war er so eine Art Statthalter Heinrich Laubes auf Erden. Er hat das Theater nur mit Laubes Augen angeschaut; er hat nur mit Laubes Worten geurteilt. Er hat in jeder Polemik den Gegner mit Laube-Zitaten zu Boden gestreckt. Ich gestehe, daß ich diesen Laube-Kultus einigermaßen satt bekommen habe. Wir können ja nicht bei Laube stehen bleiben, und es ist ein unmögliches Verfahren, der lebendigen Gegenwart immer wieder einen Toten vorzuhalten, die helle Mittagsfreude unsrer Arbeit mit einem noch so sehr erlauchten Gespenst in Schrecken zu versetzen. Wenn man vor Strakosch dergleichen aussprach, dann wurde er starr; dann faßte ihn bleiches Entsetzen; er zitierte Hebbels Meister Anton und rief aus: „Ich verstehe diese Welt nicht mehr!"

Für ihn war Laube nie gestorben, sondern etwa abgereist, oder nur aus dem Zimmer gegangen. Wahrscheinlich hat Strakosch auch gar nicht gewußt, mit wie vielem Recht er den Meister Anton zitierte. Er hat diese neue Welt gewiß nicht mehr verstanden. Nicht umfassend, nicht in seiner Seele und nicht in seinem Geist. Dennoch hat er dieser neuen Welt unaufhörlich Dienste geleistet, bis zu seinem letzten Atemzug. Und das ist wohl das Wunderlichste und Bewundernswerte seiner Existenz. Er begriff an dieser Welt nur, daß sie Theater spielen wollte. Das genügte ihm. Denn er war berauscht vom Theater, er war hingerissen und fanatisiert vom Theater. Er war so glühend in seiner Theaterleidenschaft, als sei er gestern erst zur Bühne gelaufen und sähe noch alle Himmel offen, und vor sich den Weg, der gradaus zu den Sternen führt. An diesem Manne ist es wunderbar gewesen, daß er seine Illusionen niemals verloren hat, daß er niemals ernüchtert wurde, daß keine Enttäuschung ihn irre machen konnte. Und so gewiß jeder Mensch, der seinen Beruf wahrhaft liebt, der seine Arbeit verrichtet, wie man ein Fest feiert, so gewiß jeder Mensch, dem der Ueberdruß am eigenen Wirken fremd bleibt, verehrungswürdig ist, so gewiß ist Strakosch in seinem Theaterumband verehrungswürdig gewesen.

Als der Naturalismus mit allen möglichen Dialekten auf der Bühne herrschte, stand Strakosch in tiefem Schatten und war am Vergessenwerden. Als man aber wieder Versdramen schrieb und sich den Klassikern wieder zuwenden wollte, da zeigte es sich, daß die neue Schauspielergeneration nicht hochdeutsch und nicht im Versstil sprechen konnte; daß ihr die Reinheit des Wortes, das Gesetz der Steigerung abhanden gekommen war. Und da holte man Strakosch hervor. Wie er einst am Stadttheater Laubes mit seinem pädagogischen Talent junge Schauspieler in verblüffend kurzer Zeit abgerichtet und hergerichtet und ihnen die Zunge gelöst hatte, so kam

er jetzt wieder und gab jungen Schauspielern die Technik des großen Stils, des reinen Sprechens.

Das waren junge, neue Menschen, in denen der Geist und das Empfinden der Gegenwart bewußt oder unbewußt lebte. Deshalb lernten sie nicht deklamieren, wie man zu Laubes Zeit deklamiert hat. Konnten es gar nicht lernen, denn ihre Melodie war eine andre. Aber sprechen lernten sie: lernten von Strakosch, ihr Inneres öffnen und alles hergeben, was in ihnen an Ausdrucksmöglichkeit schlummerte; lernten die edle Form des Ausdrucks, die Harmonie des Tempos und diese lange vernachlässigte Kunst des Atmens. Er fuhr wie ein Sturmwind in diese jungen Leute, jagte sie aus ihrem eigenen Selbst heraus, peitschte sie aus ihrer Verkrochenheit. Er stand neben einer, die das Gretchen oder die Jungfrau von Orleans sprach, und versuchte, ihr Temperament in Brand zu setzen; er stampfte, knirschte, tobte, rang die Hände, fiel auf die Knie, raufte sich die Haare, und das junge Ding, das mit Staunen sah, wie der Lehrer alle Oberkleider der Befangenheit abwarf, alle Hüllen der Zurückhaltung von sich schleuderte, ließ allmählich die eigene Bürgerlichkeit fallen, gab sich mit ihrem Innersten hin und gewöhnte sich an diese Hingabe des eigenen Wesens. Dazwischen schrie er auf, wenn ein Wort unrein und dialektmäßig klang, schrie auf, als habe man mit dem Messer nach ihm gestochen. Lehrer und Schüler waren nach solch einer Stunde fiebernd vor Erregung und Müdigkeit, dampften vor Arbeitsglut und Leidenschaft des Kampfes. Ich habe Schauspieler von ihm fortgehen sehen, die schon jahrelang beim Theater waren, ehe sie sich ihm anvertrauten, und die nun ganz erschüttert, ganz verblüfft und verwirrt auf ihr bisheriges Schaffen blickten, weil sie eine solche Intensität der Arbeit, ein solch feuerspeiendes, rasendes Studieren und Probieren gar nicht gekannt hatten.

Ein merkwürdiges Menschenkind. In ihm war gewiß die Kraft, ein großer Menschendarsteller zu werden. Draußen zu stehen im Licht und im Glanz des Ruhmes, wie andre Prinzen der Bühne. Als ihn das Schicksal dann geknickt hatte, wurde er ein Helfer und Diener der Theaterkunst; wurde er heiter, ohne Neid, treuherzig und immer glückselig. Durfte er nicht draußen vor der Rampe spielen, so spielte er hinter den Kulissen. Wie ein Kind überall spielt, wenn es nur spielen darf. Er war ein bischen Delobelle und ein bischen Hjalmar, ein bischen weltfremd und zugleich ein bischen weltklug. Er war vieles durcheinander, was den Komödianten ausmacht, und war in seinem fließenden, schwebenden, haltlosen Wesen, in seiner unaufhörlich entzündeten Phantasie und in seinem beständig ergriffenen Herzen bei alledem ein wirklicher Künstler. Er war aus einer andern Zeit und redete die hochklingende, nicht mehr ganz wahre Prunksprache einer vergangenen Epoche. Aber er gab sich dieser Gegenwart als Werkzeug hin; er stand da wie ein großer Schleifstein, an dem viele von den feinsten Instrumenten der jetzigen Kunst geschärft wurden, Glanz und Schneide bekamen, die ohne ihn stumpf und matt

geblieben wären. Viele, die heute, vom Beifall umjauchzt, ihren Ruhm genießen, sind ihm zu Dank verpflichtet. Wenige haben ihm gedankt. Er starb einen richtigen tragischen Theatertod; pathetische und beziehungsvolle Worte auf den Lippen. „Undank! Undank!" rief er mit dem König Lear, ehe er zusammenbrach, und ahnungslos wie immer, wußte er auch diesmal nicht, wie sehr er recht hatte, das zu rufen.

Das Leben dieses Mannes ist schwer gewesen; aber er hat es federleicht getragen. Das Schicksal hat ihn oft zu Boden geschleudert; er aber glaubte immer aufrecht zu stehen. Er war unglücklich, aber er hat nichts davon gemerkt. Er war immer viel zu sehr mit seinem Beruf, mit seiner Kunst beschäftigt und hatte niemals Zeit, sich mit sich selbst zu befassen. Vielleicht ist das noch das Beste, was man sich wünschen kann. Allein, wer trifft das so gut, wie dieser es getroffen hat?!

Schicksale / von Peter Altenberg

Sie war eine ‚Gefallene', ohne es zu sein. Sie tat etwas, ohne das Talent dazu zu haben, ohne die Grazie, die Leichtigkeit, die Elastizität der Seele und des Leibes. Zum Violinspieler, zum Beispiel, muß man geboren sein! Diese edle Leichtigkeit und Kraft im rechten Handgelenke und diese Genialitäten der Finger der linken Hand! Bezaubern können durch Weichheit, bezaubern können durch Kraft! Aber sie hatte keinerlei Fähigkeiten zu diesem ‚genialen Berufe', der alle Geschicklichkeiten erfordert, der Seele und des Leibes!

Und so schloß sie sich an einen an, den sie ‚tragisch-ernstlich' liebgewann.

Und später heiratete sie sogar einen andern, um ganz, ganz sicher zu gehen — — —.

Aber nach zwei Jahren verließ sie ihn, konnte nicht mehr vor- noch rückwärts — — —.

Da schloß sie sich endlich wieder dem an, den sie einst tragisch-ernstlich liebgewonnen hatte.

Sie sagte zu ihm: „Ich bereue und erkenne erst jetzt — — —."

Aber sie bereute und erkannte gar nichts.

Und er sah, daß sie verfallen aussah — — —.

Und er sagte daher zu ihr: „Was willst du essen, was willst du trinken?!?"

Sie saß da, im Restaurant auf dem großen, weiten, schönen Platze, und aß und trank und fühlte sich ganz geborgen — — —.

Er sah, daß ihr Antlitz verfallen war und ihre süße Lebenskraft gebrochen war — — —.

Da gewann er die Kraft, ihr zu helfen und sie zu geleiten, ihre steilen Pfade — — —.

Und das Tierchen kroch ihm nach, um ihn dennoch wieder zu verlassen in dem Augenblicke, da sie ihn nicht mehr brauchen würde — —.

Und er nahm diese Bürde auf sich und geleitete sie bis auf weiteres.

Eine Premiere / von Roman Albert Mell

Groteske Skizze

Einsam saß Hannes Prokesch in der düstern Zelle, die er seit jenem Tage, da er vom Kaffeehaustisch weg vor Gericht geschleppt und des verruchten Raubmordes an zwei Automobilisten überwiesen worden war, bewohnen mußte. Er vergrub sein Gesicht in seine beiden Händen und schluchzte leise vor sich hin. Wäre der Gefängniswärter in diesem Augenblick eingetreten und hätte er den Mörder in dieser Stellung vorgefunden, ich wette, ihn hätte tiefes Mitleid für den jungen Menschen ergriffen: denn er hätte sicherlich gemeint, Prokesch weine um sein junges Leben; der Vorgeschmack des Todes durch den Strang, den er morgen zum ersten und letzten Mal verkosten sollte, habe ihm die Tränen entlockt. Niemand aber auch hätte sich jemals ärger in seinem Mitgefühl betrogen, als der Wärter. Hannes Prokesch empfand nämlich gar keinen Jammer; in ihm war alles ruhig und still, und die Tränen, die er jetzt vergoß, galten nicht seinem bedrohten blühenden Leben, sondern einem leisen, frohen Glücksgefühl. Prokesch, der den tödlichen Hammer über zwei Mitmenschen geschwungen hatte, fühlte sich gar nicht mehr als Mörder. Die Wut, die er zuerst gegen seine Richter empfunden, war gewichen; er kam sich vielmehr wie ein Märtyrer vor, der die schwarze Tat hatte begehen müssen, um seinen Mitmenschen Licht und Freude zu bringen. Prokesch war nämlich, so unglaublich es klingen mag, ein Dichter.

Als man die Wohnung des flüchtigen Mörders durchsuchte, hatte man ein ganzes Buch mit Gedichten und Aphorismen gefunden, die zur Charakteristik des Täters in allen großen Blättern in Auswahl abgedruckt erschienen. In jedem Orte, den Prokesch auf seiner Flucht betrat, grüßten ihn aus den Tagesblättern diese Zeilen entgegen, die er vorher vergeblich an allen möglichen Stellen unterzubringen gesucht hatte. Das kam ihm nun vor wie die Erfüllung seines schönsten Traumes, und das bog auch sein Gefühl um. Es kam ihm nun nicht mehr so vor, als habe er die beiden Automobilisten aus Gier nach dem prächtigen Fahrzeug ermordet: er hatte vielmehr das Gefühl, als habe er den Mord nur als Umweg benutzen müssen, um seine Mitmenschen um die Gaben seiner Muse bereichern zu können. Und er fühlte sich als Dichter. Bis zu jenem Unglückstage, an dem er aufgegriffen wurde. Da empfand er zunächst eine namenlose Wut gegen die Gendarmen, die ihn dingfest machten und seinen schönen Traum mit rauher Hand zerstörten. Auf dem Kommissariat aber, wo man ihm mitteilte, daß sich vier Theaterdirektoren um sein Stück, das man in der Tischlade gefunden habe, beworben hätten, und daß dieses im nächsten Herbst vom Volkstheater aufgeführt werden sollte, schlug sein Gefühl wieder um, er kam sich unsäglich bemitleidenswert vor, fühlte sich nur als Dichter und Märtyrer seiner heiligen Sache. Resigniert folgte er in die ihm angewiesene Zelle; still und ruhig schritt er in Begleitung der

Gendarmerie zur Verhandlung; ohne Zucken hörte er das Todesurteil an.

Morgen also sollte dieses vollzogen werden, und ausgerechnet heute war die Premiere seines Stückes, über das die Dramaturgen des Theaters den Spruch gefällt hatten: es sei zwar technisch nicht einwandfrei, habe aber einen wirklichen Mörder zum Autor, und das gäbe die beste Reklame für ein werdendes Kassenstück ab. Und sie hatten das Stück glatt angenommen, nach dem guten Grundsatz: Les affaires sont les affaires. Prokesch hatte am Vortag seiner Hinrichtung als letzten Armsünderwunsch keinen andern als den, seiner Premiere beiwohnen zu dürfen. Das war ihm auch gestattet worden, und deshalb vergrub er sein Gesicht in seine beiden Händen und heulte. Aus lauter Glück; beileibe nicht aus Jammer.

Der Abend war herangekommen. Prokesch hatte sogar Theatertoilette machen dürfen, und nun rollte er, auf beiden Seiten einen Gendarmen mit aufgepflanztem Bajonett zur Begleitung, in einer geschlossenen Droschke dem Theater zu. Als er im Hintergrunde einer Loge auftauchte, in der er zwischen den beiden Dienern der Gerechtigkeit Platz nahm, richteten sich unzählige Operngläser auf ihn, und ein toller Beifallsjubel brach los. Es war ihm, als müßte er vor lauter Glück zusammenbrechen. Jetzt also hatte er es erreicht. Mit gerührtem Lächeln nickte er dem Publikum zu. Die Stimmung steigerte sich von Akt zu Akt und gipfelte schließlich am Ende darin, daß es sich die jubelwütende Menge nicht nehmen ließ, das Pferd der Droschke auszuspannen und den erfolgreichen Autor bis zu seiner Wohnung zu ziehen, zum Gefängnis. Anfangs hatten die Gendarmen freilich energisch Stellung dagegen genommen. Als sie aber die Aussichtslosigkeit, die in einem taumelnden Enthusiasmus befangene Menge von ihrem Vorhaben abbringen zu können, einsahen, trösteten sie sich damit, daß es so wie so der letzte Tag des Verbrechers sei und man diesem die letzte Freude vor seiner Hinrichtung wohl gönnen dürfe. Begleitet von den Zurufen der Menge, verschwand der Delinquent in dem mächtigen Portal des Gefängnisses, vertauschte dort seine Theatertoilette wieder mit seinem Strafanzug, warf sich auf seine harte Pritsche und träumte, umgaukelt von schönen Gedenken an Ruhm und Erfolg, dem nahenden Morgen entgegen.

Der war gerade heraufgekommen, als die Eisentüre der Zelle knarrend aufgestoßen wurde und der Mönch zur letzten Beichte des Todeskandidaten eintrat. Diese ging ohne jede Störung und Sentimentalität von statten. Kurz, klar und sachlich öffnete Prokesch dem Pfaffen sein Gewissen; das Wichtigste, den Mord, den er begangen hatte, hätte er beinahe vergessen. Auf den mußte ihn erst der Pfaffe salbungsvoll aufmerksam machen. Sonst aber gab es, wie gesagt, keinerlei Störung und Sentimentalität.

Gefaßten Schrittes ging Prokesch eine halbe Stunde später dem hohen Gerüst entgegen, das erbarmungslos in den hellblauen Himmel zu stechen schien. Eine tausendköpfige Menge hatte sich angesammelt, zu beiden

Seiten des Weges standen sie, den Prokesch gar nicht mit der Miene des armen Sünders schritt. Von rechts und links flogen ihm Rosen und Sträuße zu, und Prokesch lächelte seltsam, wie in einem tiefen, innern Glücke. Als er schon ganz nahe dem Gerüste war, stieg es ihm freilich recht heiß herauf in der Kehle, da er daran dachte, daß diese in ein paar Minuten zugeschnürt werden sollte. Sogleich aber war er wieder gefaßt und lächelte und war erfüllt von dem beseligenden Gefühl seines Märtyrertums.

Nun stand er schon unter der Schlinge. Die begann sich ganz langsam um seinen freien Hals zu ringeln. Da flog aus einer der hintersten Zuschauerreihen ein prächtiger Lorbeerkranz vor seine Füße, mit einer hellroten Schleife, von der er nur die Worte ‚Dichter' und ‚unvergeßlich' entziffern konnte. Da stürzten Tränen aus seinen Augen, heiße Tränen der Freude und Rührung. Eben wollte er seinen Mund öffnen, um Dankesworte zu stammeln, als er fühlte, wie der Boden unter ihm zu weichen begann. Auch spürte er seinen Atem dünner werden und ein seltsames Kitzeln in der Kehle. Die gaffende Menge, die brüllte und tobte und ihre Arme emporstreckte, als gälte es, einen Sieger zu feiern, begann vor seinen Augen zu verschwimmen. Jetzt hörte auch sein Glücksgefühl auf, er kam sich unendlich dumm und albern und verworfen vor, aber noch dümmer erschien ihm in diesem Augenblick die johlende Bande da drunten. Gerade wollte ihm ein neuer Gedanke kommen, als ihm plötzlich ein jäher, wilder Schmerz durch die Kehle zuckte. Da neigte er seinen Kopf zur Seite, streckte häßlich seine Zunge heraus und schnitt dem Pöbel da drunten eine erbärmlich verachtende Fratze.

Prospero / von Walther Unus

Alles wird gut — selbst Caliban wird gut.
Gold streut der Herbst umher auf allen Wegen
Und summt im Schreiten, daß es süß wie Segen,
Sanft wie Musik den stillen Sinnen tut.

Ein kurzer Zauber war der Wellen Wut.
Nun schläft die Flut; und ihre Hände regen
Willig zu unserm Dienste sich — wir legen
All unser Gut getrost in ihre Hut.

Mein Sommer ging . . . Der nächste liegt bereit
Unter der Wälder buntem Abschiedskleid,
Wie junge Liebe stumm und unsichtbar.

Mein Zauberstab, der uns den Weg erhellt,
Ruh aus auch du! Nun möcht' ich, daß die Welt
Von jedem Schmerze sagen kann: Er war.

Rundschau

Spieldramen

Es mag mir zuerst gestattet sein, den Sinn dieser Bezeichnung für meine Zwecke zurechtzubiegen; in eine Richtung, die ihrem Autor kaum vorgeschwebt hat, aus der opportunistischen in die polemische: das Stück, das ich hier anzeige, kann nicht nur, es muß gespielt werden.

4

Es ist Paul Ernsts ‚Brunhild'. Von der Bühnengerechtheit der letzten Stücke dieses Dichters wage ich erst gar nicht zu reden; denn wenn die Herren Direktoren nicht einsehen, daß ‚Canossa' die Masse mitreißen muß, so ist ihnen nicht zu helfen: sie verstehen dann einfach ihr Handwerk nicht, und es geschieht ihnen recht, wenn sie vom Gerichtsvollzieher mit Schimpf und Schande aus ihren easy chairs gejagt werden. Auch den spröden Nibelungenstoff hat Ernst zu einer tragischen Totalität gemeistert, in der, bei aller heldischen Gefaßtheit und vornehmen Gehaltenheit auch noch der schwächsten Charaktere, der dramatische Furor niemals aussetzt: in jedem Augenblick wird das Geschehen um einen Schritt weitergerissen, mit jedem Atemzug schlagen die Menschen einander Wunden, an denen sie schließlich verbluten müssen. Kein Wort ist zuviel; keine Gebärde läuft unverbunden, nur-erklärend neben der Handlung her. Keine Schilderei und Bilderei macht sich im Aktionszentrum breit. Alles freiere Beiwerk ist, in taktvollster Analogie, keineswegs in Nachahmung des antiken Chors, an die Peripherie gedrängt: jeder Akt wird eingeleitet durch ein strengtypisch stilisiertes Wechselgespräch eines Wächters und einer Magd, das zum Schönsten und Tiefsten gehört, was in der letzten Zeit an Lyrischem überhaupt geschrieben worden ist und mit jeder Zeile das läppische Gerede von Ernsts ‚Blutleere' und ‚kalter Artistik' widerlegt.

In diesen grandiosen Worten eines Knechts von Geburt und einer Sklavin aus Königsstamm kehrt das innerste Thema dieser (und jeder echten) Tragödie, der Zwist zwischen hohem und niederm Menschentum, der selbst erst wieder den ewigen Zusammenstoß von Mensch und Natur, Wille und Trieb paraphrasiert, in einer allgemeinern, kampflosen Sphäre wieder, er erscheint gleichsam ein Stockwerk tiefer zu den ‚Müttern' hinabversetzt. Im Drama sind diese Urkontraste in Siegfried und Gunther, Brunhild und Chrimhild verkörpert. Von diesen vier konnte Brunhild allein in die Mitte des Stückes gestellt werden; denn der Fall der von nichts als Gelüsten getriebenen niedern Nibelungen erweckt genau so wenig tragische Schauer wie der irgend eines Ulrich von Waldeck oder Saluzza; und von den beiden „oberen, nach Notwendigkeit lebenden Menschen" kann Siegfried nicht als Held in Betracht kommen, weil die Gestalt von den Sagen her — die uns ja nicht aus dem Gedächtnis zu drängen sind — mit balladesken Zügen behaftet ist, die ihr Tun verkleinlichen, wie etwa der Vergessenheitstrunk. Sehr geschickt hat Ernst, wohl dem Sophokles des ‚Königs Oedipus' folgend, all

diese Momente mit der ganzen Schürzung des Schicksalsknotens, die Werbung samt Siegfrieds Dienst und Gunthers Dank, in die Vorgeschichte verlegt und läßt nur von Fall zu Fall das Notwendigste davon wieder kurz rekapitulieren. Dies führt dazu, daß manches überhaupt erst, manches anders als im Epos motiviert werden muß.

Bei diesen Gelegenheiten am deutlichsten zeigt sich dann, welch eine Fülle feinster Ausdrucksmöglichkeiten für den Schicksalsmut der Großen und die Gemeinheit der Kleinen dieser als starr, eintönig, nuancenlos verschrieene Dichter besitzt, und zugleich — was das Köstlichste ist — ein Wissen um allen Adel und allen Ekel der Menschennatur, vor dem das putzig-wichtige Seelenalexandrinentum unsrer ‚feinspürigen' Romanciers und Kritiker zu nebligem Dunst verblaßt. Einen Dichter, der auch nur die drei herrlichen, herrischen Aktschlüsse geschaffen hat, schämt man sich eigentlich umständlich anzuzeigen und anzupreisen. Und dem Mann, der Siegfried die erschütternde Erklärung von seinem Betrug in den Mund gelegt hat — die Worte sind unbedingt die edelsten, die seit Heinrich von Kleist ein Deutscher in einem Drama geschrieben hat — dem gebührt einfach der Dank der Generation. Wenn anders ihr ekelt vor dem Gefühlsgesalbader wildgewordener Kleinbürger, das jahrzehntelang Gegenstand der Dichtung und Diskussion war. Harry Kahn

Macbeth bei Maeterlinck

Wandelt man zum ersten Mal unter den schwärzlichen Bäumen und inmitten all des üppigen Grüns, das Maeterlincks Sommer-Residenz Saint-Wandrille umgibt, so ist einem, als verirre man sich in einen jener Wälder, die wir aus seiner eigenen Dichtung kennen. Erst nachdem man die hohen Säle der Abtei betreten und dem seltsamen Widerhall von Schritten und Worten gelauscht hat, kann man es völlig verstehen, wie der Gedanke entstand, gerade hier, an dieser Stelle, Macbeth zu neuem Leben zu erwecken. Die Initiative zur Verwirklichung dieses Gedankens ist sicherlich von Georgette Leblanc ausgegangen. Maeterlinck selbst aber hat die Uebersetzung besorgt und damit der Vorstellung vielleicht ihren Hauptwert verliehen. Mit der ganzen Empfindungsfähigkeit seiner Meisterschaft ist er bemüht gewesen, seiner Sprache die Schattierung des Originals zu geben, denn, wie er selbst treffend sagt, „der leiseste falsche Ton, der unbedeutendste Mißgriff genügen schon, um die ganze Illusion zu stören und die Schönheit auch der vollkommensten Partie zu beeinträchtigen".

Ohne Zweifel — einer würdigeren französischen Shakespeare-Uebersetzung hat man nie zugehört. Um auch in allem übrigen in das Urteil einiger Kritiker einstimmen zu können, daß die mächtige Größe dieses Dramas sich nie so gezeigt habe wie in Saint-Wandrille, wäre es nötig, dieses Urteil auf wenige Szenen zu beschränken. Vom Anfang des Stückes erinnert man sich besonders an die Ankunft des Königs als an einen prächtigen und eindrucksvollen Moment. In weiter Ferne zwischen den Bäumen sieht man die Fackeln sich vorwärtsschlängeln, die Pferde wiehern, Tore werden aufgerissen, und Lady Macbeth tritt heraus, ihren Gast zu bewillkommnen. Später, drinnen im Saal, war es ergreifend, wie die Lady auf das Vollbringen der Mordtat wartete. Ihre etwas krampfhaft stöhnenden Atemzüge wirkten im Halbdunkel geradezu beklemmend.

Weiter verlieh der Szene, in der Macbeth die Hexen zum letzten Male aufsucht, der Klosterhof eine ungesuchte Spukstimmung, die allerdings leider ein wenig an ‚Robert den Teufel' gemahnte. Für die Nachtwandlerszene eignete sich vortrefflich die Galerie um den vierzig Meter langen Saal. Während Lady Macbeth vorwärtsschritt, geleitete sie ihr dunkler Schatten an der weißen Wand.

Diese und vielleicht noch ein paar andre Auftritte waren es hauptsächlich, denen die eigenartige Umgebung ein neues und seltsam fesselndes Leben gab. Andre wieder verloren durch zu geringe Konzentration, zu grellen Kontrast, zu unmittelbaren Uebergang. Daß die dankbare Bankett-Szene nicht die Wirkung übte, die man erwarten durfte, ist wohl zum größten Teil auf den Darsteller der Macbeth, Séverin-Mars, zurückzuführen. Dagegen war Madame Maeterlincks Interpretierung der Lady Macbeth fast durchweg vortrefflich. Sie hatte, wie natürlich, ihre Aufgabe mit besonderer Liebe umfaßt. Vor allem wußte man die harmonische schöne Art ihrer Bewegungen in diesen ihren eigenen Räumen zu würdigen. Die übrigen Rollen waren Schauspielern von keiner besondern Eigenart übertragen worden. Ihr vornehmstes Verdienst bestand in der Fügsamkeit, mit der sie sich Madame Maeterlincks energischer Leitung beugten.

Es war aufs beste dafür gesorgt worden, daß alle fünfzig Gäste den ungleichen und so oft wechselnden Szenen folgen, im wörtlichsten Sinne nachgehen konnten. Ueberall stieß man auf Leute in zeitgemäßem Gewande — nach Schluß der Vorstellung auf Maeterlinck selbst, den man bis dahin nur manchmal in einem entfernten Winkel oder einem abseits gelegenen Fenster bemerkt hatte. Eine gewisse Befriedigung lag auf den Zügen seines vorgeneigten ergrauenden Hauptes, wenn man ihm zum Dank die Hand drückte. Gustaf Collijn

Der neue Dreyer

Dem Lessingtheater hat gleich die erste Premiere einen ansehnlichen, gänzlich unbestrittenen Erfolg gebracht. Die gute alte Gemeinde Otto Brahms hatte auf die Besichtigung der schauspielerischen Gleichgültigkeiten, die sich über den Theaterzettel ausbreiteten, offenbar verzichtet. Sonst wäre es doch wohl zu einem Kampf gekommen. Aber hätte es gelohnt? Herr Max Dreyer scheidet seine Mitmenschen in solche, die keine Konzessionen machen, und in solche, die Konzessionen machen. Diese sind ihm widerwärtig. Er selber macht Konzessionen. ‚Des Pfarrers Tochter von Streladorf' verliert durch einen entsetzlich charakterlosen Privatdozenten ihre herbe Jungfräulichkeit. Der alte Vater und Pfarrer hätte das Geblüt und die soziale Stellung, diese Angelegenheit nicht minder tragisch zu nehmen als Hebbels Meister Anton und gebärdet sich zunächst auch berserkerhaft genug. Sein ganzer Bau erbebt in blut'ger Pracht. Da sich aber Maria Magdalene aus Mecklenburg im Laufe des Abends die Sympathien des Publikums erworben hat, würde ein Autor, der dieser Perle ein trauriges Schicksal bereitete, sich für sein Teil um alle Sympathien bringen. Dreyer stimmt also in fünf Theaterminuten den Troglodyten von Erzeuger versöhnlich — und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute, die braven, braven Leute, und werden sich sicherlich durch ihren Mutterwitz, ihr Gemüt, ihre Blondheit und ihre Körperkraft bei Jung und Alt in Stadt und Land maßlos beliebt machen. S. J.

Aus der Praxis

Zeitschriftenschau

Alex Otto: Fausts Alter. Der neue Weg XXXVIII, 35.

Albert Rosenberg: Ueber szenische Dampfentwicklung. Deutsche Theaterzeitschrift 50.

Hans Sittenberger: Das entgötterte Theater. Oesterreichische Rundschau XX, 6.

Georg Sprengel: Heinrich von Kleist im zwanzigsten Jahrhundert. Konservative Monatsschrift LXVI, 11.

Hans Wantoch: Staatsrat und Hanswurst. Masken V, 1, 2.

Emanuel Wertheimer: Adolf Bäuerle, Bühne und Welt XI, 24.

Ernst von Wolzogen: Das Naturtheater im Nerothal bei Wiesbaden. Deutsche Theaterzeitschrift 41.

Neue Bücher

Robert Oehme: Die Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängern. Berlin, Mayer & Müller. 102 S. M. 4—.

Karl Reiß: Denkschrift über die Notwendigkeit eines neuen Königlichen Schauspielhauses in Dresden-Altstadt. Dresden, Meinhold & Söhne. 21 S.

Hermann Schlag: Das Drama. Wesen, Theorie und Technik des Dramas. Essen, Fredebeul & Koenen. 451 S. M. 5—.

Ernst Wachler: Die Freilichtbühne. Leipzig, Fritz Eckardt. 53 S. M. 1—.

Julia Weruly: Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Friedrich Schillers. Leipzig, H. Haessel. 213 S. M. 4,60.

Dramen

Theodor Curti: Das Fest des Empedokles, Dramatisches Gedicht. Zürich, Rascher & Co. 62 S.

Georg Reinhardt: Der Regimentsarzt von Stuttgart, Fünfaktiges Historisches Schauspiel. Dresden, Carl Reißner. 77 S. M. 1,50.

Gottfried Stommel: Der Weg nach Damaskus, Vieraktige Tragödie aus der Gegenwart. Leipzig, Bruno Volger. 109 S. M. 2—.

Engagements

Erfurt (Stadttheater): Max Algerty.

Frankfurt am Main (Intimes Theater): Hans Fredy, Josef Panzer.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Willy Schuchardt 1909/10.

Gera (Hoftheater): Herbert Heller.

Halle (Stadttheater): Camille Hammes 1909/11.

Hamburg (Stadttheater): Marie Moebius-Kühn 1909/12.

Hannover (Residenztheater): Walter Leopold.

Harburg (Stadttheater): Kurt Moewing 1909/10.

Jena (Stadttheater): Curt Huppel 1909/10.

Königshütte (Volkstheater): Wilhelm Holtz.

Nürnberg (Intimes Theater): Frieda Christophersen.

Bilanzen

Lessingtheater

Am 31. August schloß das fünfte Spieljahr der Direktion Brahm. In diesem standen ihre Darbietungen vorherrschend im Dienst Henrik Ibsens, dem zu Ehren dreizehn seiner Bühnenwerke zu einem fortlaufenden Zyklus in entwicklungsgeschichtlicher Folge zusammengefaßt wurden. Folgende bereits im Spielplan befindliche Stücke Ibsens gingen neu einstudiert in Szene: Der Bund der Jugend, Die Stützen der Gesellschaft, Nora, Ein Volksfeind, Die Wildente, Rosmersholm, Die Frau vom Meere, Hedda Gabler, Klein Eyolf, John Gabriel Borkman, Wenn wir Toten erwachen; zur Ergänzung traten die bis dahin noch nicht von Brahm im Lessingtheater aufgeführten Schauspiele ‚Gespenster‘ und ‚Baumeister Solneß‘ zum

ersten Mal in den Spielplan. Der Zyklus konnte in der Zeit vom 22. Januar bis zum Schluß des Spieljahrs viermal in Berlin und außerdem während des Gastspiels des Ensembles am Johann-Strauß-Theater zu Wien in der Zeit vom 15. Mai bis 14. Juni durchgeführt werden. Mehrere seiner Stücke wurden auch außer der Reihe wiederholt, so daß insgesamt 146 Abende des Lessingtheaters Henrik Ibsen gewidmet waren. An Novitäten brachte das Theater Gerhart Hauptmanns Schauspiel ‚Griselda', das 16 Mal gegeben wurde, die Burleske ‚Der König' von G. A. de Caillavet, Robert de Flers und Emmanuel Arène mit 65 Aufführungen, den Schwank ‚Bretzenburg' von Richard Skowronnek und Richard Wilde, der 6 Mal in Szene ging, und die Komödie ‚Vater' von Guinon und Bouchinet mit gleichfalls 6 Aufführungen. Zum achtzigsten Geburtstag von Leo Tolstoi wurde dessen Schauspiel ‚Die Macht der Finsternis' gegeben und erfuhr 12 Aufführungen. Neu einstudiert gingen ferner in Szene Gerhart Hauptmanns Drama ‚Michael Kramer', ‚Die gelbe Nachtigall', ‚Traumulus', ‚Vom andern Ufer'. Die noch übrigen Vorstellungen verteilten sich der Zahl der Aufführungen nach auf die Stücke ‚Der Raub der Sabinerinnen' mit 26, ‚Die versunkene Glocke' mit 17, ‚Rosenmontag' mit 14 Wiederholungen, sowie ‚Die Weber', ‚Der Biberpelz', ‚Und Pippa tanzt'.

Die Presse

1. Henning Berger: Sintflut, Schauspiel in drei Akten. Berliner Theater.

2. Konrad Stifter und Walter Turszinsky: Man soll keine Briefe schreiben, Groteske in drei Akten. Lustspielhaus.

3. Max Dreyer: Des Pfarrers Tochter von Streladorf, Schauspiel in drei Akten. Lessingtheater.

Berliner Tageblatt

1. Nehmt die wohlfeile Spannung hinweg, und es bleibt nichts übrig als ein robustes Theaterstück ohne allzuviel Raffinement.

2. Diese dreiaktige Ergötzlichkeit ist ein Jongleurkunststück burlesker Einfälle.

3. Dreyer gibt gemilderte Tragik — Tragik, gemildert durch falsche Psychologie. Die Untugenden des Schauspiels entwickeln sich spät, aber energisch.

Morgenpost

1. Die alte Idee ist in der Fassung Bergers nicht gehaltvoller, entschieden platter, gemeinplätziger geworden.

2. Was dem Stück einen hübschen Erfolg errang, das war vor allem die Fülle der treffenden Bemerkungen und Situationsscherze.

3. Der Dreyerschen Unerschrockenheit und Originalität ist die Lebenswahrscheinlichkeit durchaus nicht gewachsen.

Lokalanzeiger

1. Vielleicht hätte ein Dramatiker aus diesem Stoff ein lebensfähiges Stück zu formen vermocht. Henning Berger packte ihn mit gar zu plumpen Händen.

2. Die Groteske bietet drei Gewaltsakte, die ausgesprochen parodistischen Charakters sind und die selbst dem Schwank gezogenen Grenzen weit überschreiten.

3. Wer die Qualen vorhergegangener Theaterabende durchkostet hat, der kann des Pfarrers Tochter unmöglich gram sein.

Börsencourier

1. Ein geringwertiges Schauspiel, in dem krasse Effekte auf Sentimentalitäten gesetzt werden.

2. Das Stück wendet sich nicht an das Gemüt, sondern an den Verstand, dem es mit Aperçus von epigrammatischer Schärfe, mit kleinen Bosheiten und Schelmereien schmeichelt.

3. Eine leichte Zurückhaltung, die von Anfang an sich geltend machte, erstarrte später zu einer gewissen Kühle, die nur hie und da durch einen glücklichen Einfall von einem wärmern Hauch freundlich fortgeweht wurde.

Vossische Zeitung

1. Berger bleibt auf einer mittlern Linie, die sich mit wirklicher Tragik und mit wirklichem Humor nicht berührt.

2. Die Verfasser haben eine gute Idee recht drollig auszugestalten verstanden.

3. Das amüsierte Publikum hat nicht sofort bemerkt, wie quallenhaft schwammig und charakterlos die ganze Mache ist.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 41
7. October 1909

Die Gegenwart der deutschen Schauspielkunst / von Willi Handl

Von Abschnitten und Einschnitten in der Entwicklung der Künste zu reden, ist natürlich ein armer Behelf des menschlichen Verstandes. Er muß sich, um im übermächtigen Heranfluten der Erscheinungen nicht hilflos umzukommen, hier, wie in allen Gebieten des Erkennens, willkürlich die Haltepunkte fixieren, an denen er abmißt und weiterschreitet. Nur so will es verstanden sein, wenn hier von dem Niveau geredet wird, das die Kunst der Schauspielerei in Deutschland augenblicklich erreicht hat. Daß es auch darin keine standfesten Punkte geben kann, sondern immer nur ein unaufhaltsames und unentwirrbares Auf und Nieder von Vergehendem, Bestehendem und Werdendem wird somit als gedanklicher Vorbehalt allem andern vorausgeschickt. Nur weil gewisse Ereignisse von Bedeutung im Stande der Personen sowohl als auch im künstlerischen Tun sich eben jetzt schärfern Betrachtens wert erweisen, sei die Fiktion festgehalten, als ließe sich deutsche Schauspielerei von heute unter der Perspektive eines bestimmten Gesichtswinkels übersehen und abschätzen. Und wieder muß hier einschränkend bemerkt werden, daß auch dann noch nicht etwa die Allgemeinheit des Könnens und Schaffens betrachtet sein kann, sondern nur seine zuhöchst ragenden, weithin sichtbaren Spitzen; die freilich wohl als Gradmesser und Leitpunkte alles übrigen Strebens angenommen werden können.

Es gilt als ausgemacht, daß das Auftreten des Naturalismus in der Literatur die letzte große Umwälzung der Schauspielerei bewirkt, daß es sozusagen eine neue Kunst der Darstellung hervorgebracht habe. Aber diese Meinung stammt aus Berlin und gilt etwa für ein paar große Bühnen in Norddeutschland. Weiterhin erstreckt sich ihre Wahrheit kaum. Was damals geschah, war weniger ein Umsturz als vielmehr eine Erweiterung der Möglichkeiten in der darstellenden Kunst. Bisher Unerlaubtes wurde nun erlaubt und bevorzugt. Und was bisher erlaubt gewesen, trat an eine

zweite, weniger beachtete Stelle. Aber es blieb. Denn von den Grundsätzen und Forderungen, die in Weimar zum ersten Male ausdrücklich statuiert, unter Laube aufgefrischt, gedeihlich fortentwickelt und in den letzten Blütejahren des Burgtheaters zu ihrer vollsten und höchsten Form entfaltet worden sind, ist im Grunde noch nichts kassiert, noch nichts aus den großen Inventaren des deutschen Kunstgeschmacks endgültig gestrichen worden. Es lebt sozusagen unter der Schwelle des Bewußtseins weiter, von der Mode vernachlässigt, aber von den unversieglichen und verborgenen Quellen einer ewigen Sehnsucht genährt und bei Kräften erhalten. Auch in den Zeiten der stärksten naturalistischen Glorie fand sich diese ältere Art der Schauspielkunst in so gewaltigen Formen bestätigt, daß der Hinweis auf ihr Absterben und endgültiges Hinuntersinken nicht einmal Irrtum, sondern immer nur historische Fälschung gewesen ist. Es ist kaum Monate her, daß die beiden größten Vertreter, die sie unsrer Zeit übrig gelassen hatte, starben: Adolf Sonnenthal und Adalbert Matkowsky. Und Jahre ist es her, daß sich junge Kräfte regen, die in andern Schulen erwachsen sind, als in denen der peinlichen Tatsachengenauigkeit und detaillierten Lebenswahrheit, Kräfte, deren Sehnsucht wieder auf Vereinfachung der Linie, auf Glanz und Bedeutung des Ausdrucks, auf die Wirkung großer, stilvoller Züge geht, wie dereinst die Sehnsucht der vornaturalistischen Epoche. In der Geschichte der schauspielerischen Künste hat der Naturalismus, wie sich bei näherm Zusehen zeigt, kaum eine leichte Einkerbung gemacht, aber keineswegs einen entscheidend scharfen Schnitt durch die ganze Entwicklung.

Es geht aber auch nicht an, die historische Notwendigkeit und Bedeutung jener Form völlig zu unterschätzen. Von ihr selbst mögen nur geringe Elemente im Wachstum der Künste fortgedeihen. Aber ihr Auftreten bezeichnet insofern einen wichtigen psychologischen Moment in der schauspielerischen Geschichte, als damit zum ersten Mal die Theaterkunst sich als bewußter Ausdruck ihrer Zeit gegeben hat. Das betonte Korrespondieren alles Geistigen und Technischen auf der Bühne mit dem Sinn und Wesen der Epoche war die eigentliche Parole des Naturalismus. Vordem war dieser Zusammenklang nie ins künstlerische Bewußtsein der Schauspielerei getreten, und den Forschern blieb es vorbehalten, ihn irgendwie nachträglich von außen hineinzukonstruieren. Nun aber war das Mitgehen, Mitdenken, Mitleben des Künstlers mit seiner Zeit als seine wichtigste Aufgabe allgemein ausgerufen. Insofern mag sogar der Naturalismus, der sich sonst von aller Historie in hochmütigem Trotz abgewendet hielt, doch gewissermaßen als eine bewußt-historische Kunst, als die Kunst der geschichtlichen Auffassung der Gegenwart angesprochen werden. Und darin, in dieser Betonung des Relativen, Ewigwechselnden, vom Augenblick Bestimmten in der Kunst hat er uns auch sein Bestes und sein Bleibendstes hinterlassen. Darüber können nun auch die Tendenzen nicht hinaus, die nach der Höhe und Dauer eines von Alltäglichkeit geläuterten Stiles streben. Ein fesselnder und fruchtbarer Kampf entspinnt sich da. Hatte sich jüngst die

Schauspielerei mutig auf die Forderungen der Zeit besonnen und in ihren Dienst gestellt, so kommt ihr nun umso stärker das Gefühl für ihre eigene Art zurück, und sie will, aus den engsten Fesseln des Allzugegenwärtigen erlöst, ihre Gesetze nicht mehr als Dienerin vom Geiste der Epoche empfangen, sondern in Freiheit aus ihrem eigenen Wesen entfalten. Dabei fördert und beengt sie zugleich der Gedanke, daß auch ihr Wesen nichts Ewiges ist, sondern im Wandel der Zeit wandelbar hinfließt. Und das Gesetz, das sich die aus naturalistischer Schulung zu neuer Erkenntnis gedrungene Schauspielerei nun geben will, muß eines sein, das diese Kunst zugleich bindet und befreit, in einer ruhevollen Form befestigt und doch der rastlosen, formverändernden Entwicklung einen Weg frei läßt.

An diesem harten Problem hat die Menschendarstellung von heute zu arbeiten, und sie ist von einer Lösung noch recht, recht weit entfernt. Ja, vielleicht wird ihr die Bewältigung nur umso schwieriger, weil sie die Aufgaben in allen Teilen so ganz genau kennt. Auf den Gebieten der Künste führt eben der Instinkt in seiner gesegneten Blindheit viel sicherer dem Ziele zu als schärfstes und klarstes Ueberschauen. Und es zeigt sich auch tatsächlich auf unserm Theater, daß die künstlerische Arbeit durch nichts so sehr belastet und gestört wird als durch den unausgesetzten Gedanken an das, was sie unsrer Zeit und dem kultivierten Geschmack der Gegenwart zu geben hat. Das war doch in der vorletzten Epoche, zur naturalistischen Zeit, ein wenig besser. Der Naturalismus glaubte an seine Sendung und hatte bei aller Bewußtheit noch den fanatischen Trieb zum Umsturz. Von diesem ließ er sich führen, heben und mitten in die Begeisterung der gleichgestimmten Genießenden hineintragen. Heute aber ist das Feld dieser Künste an Fragen und Zweifeln, an Bedenken des historischen und des künstlerischen Gewissens so reich, daß zwischen all diesen Hemmnissen kein ungebrochen starker Wille zur Tat mehr aufschießen kann. Und so sind wir in eine Zeit des Versuchens, des Auskostens und Vorwärtstastens geraten, die uns immer deutlicher zeigt, was wir erwarten, was wir als den gegenwärtigen Willen oder als die nächste Bestimmung der Schauspielkunst erkennen, aber auch wie wenig Sicheres, Starkes, schlechthin Ueberwältigendes wir noch haben. Es ist eine Zeit der Hoffnungen und Erwägungen, der Einsichten und Ausblicke, eine durchaus interessante, aber leider noch nicht sehr große Zeit der Schauspielerei. (Fortsetzung folgt)

Die gewöhnliche Frau / von Peter Altenberg

Wehe dir, der du nicht geschützt bist vor Frauengunst
und verbrennst in Liebesbrunst!
Ein ewig Wachsender bisher, wirst du nun ein Stillgestandener!
Eh' du es spürst, bist du ein anderer,
ein Niederhocker wirst du, Wanderer!

Nicht wie im Kaleidoskope mehr wandeln sich dir in holdem Verändern die Bilder des Lebens,
wandelt sich dir dein wandernder Blick;
und im kleinen Kreislauf und lieblichen Austausch geschlechtlich-seelischer Kräfte
vollendet sich nun dein allzu gesichertes Alltagsgeschick!
Aber die andern, einsam, den Blick gerichtet in Fernen,
folgen unentwegt ihren Sternen!
Wehe dir, der du nicht vor Frauengunst geschützt bist,
und nun für die ‚kleine Tat' des Lebens ausgenützt bist!
Für die All-Schönheit darfst du nichts mehr fühlen — —
Die Hauptsache ist, du sollst dich nicht verkühlen!
Nicht mehr bei Emerson-lesen und Beethoven-spielen,
wirst du himmlische Kräfte zu unerschöpflicher Tat aufspeichern!
Emerson und Beethoven sind heilige Geber — — —
aber die Frau will sich an dir bereichern!!
Und du, Arm-seliger, verarmst!
Deines Größenwahnes heiligen Kern heilt sie dir,
gibt dir zugeschnittene gesunde Glückseligkeit dafür!
Im blasenden Sturm hemmt sie dir deinen Lauf,
stellt dir sorgsam den Rockkragen auf!
Vor Abgründen sucht sie dich zu bewahren,
läßt dich in den Abgrund deiner Alltäglichkeit fahren!
Dein Gehirn schützt sie vor Melancholien und Träumen.
weiß mit überschüssigen Kräften aufzuräumen!
Deine Seele schützt sie vor Wanken und Schwanken,
weiß sie an nahe Ziele festzuranken!
Deinen Körper zwingt sie schäbig, sich zu erhalten,
Denn sie braucht ihren Alten!!
Wehe dir, der du nicht geschützt bist vor Frauengunst
und verbrennst in Liebesbrunst!
Unser vergebliches Sehnen ist unser Kräftespender!
Unser erreichtes Ziel ist unser Wegbeender!
Durch unsre Tränen hängen wir mit der Welt zusammen,
die selbst ewig um Ideale weint!
Doch unser Sieger-Lächeln wird uns verdammen,
denn wir sind vorzeitig geeint!
Zum Abschluß will die Frau uns bringen
und unser Ringen!
In friedevolle endgültige Ehe wollen wir einst mit der Gesamtnatur treten,
Ihr aber müßt bereits zu Anna oder Grete beten!
Der Gott in dir duldet keine Göttinnen,
aber schon gar nicht irdische Hundsföttinnen!
Bei Emerson-lesen und Beethoven-spielen
kannst du unerschöpfliche Kräfte erzielen!
Aber selbst deine vollkommenste Frau
erhebt sich nicht zu Brünhildens Abschiedsworten:
„Zu neuen Taten, teurer Helde,
wie liebt' ich dich, ließ' ich dich nicht?!?"

Die Makkabäer

Die verehrungswürdige Schlemihlgestalt Otto Ludwigs hat in den „Makkabäern' ein Drama geschaffen, das man nach keiner Aufführung des berliner Schauspielhauses beurteilen darf, das aber auch auf einer bessern Bühne nur streckenweise entflammen wird. Der Gesamteindruck ist eine hochachtungsvolle Interessiertheit, die ich kaum jemals voraussetzungslos als Mensch an sich, wenn es das gibt, sondern abwechselnd als Jude und als Literarhistoriker verspüre. Meine Bildung erkennt einen Dramatiker, der zwischen Schiller und Hebbel stecken geblieben ist, weil er beide vereinigen wollte. Schillers Schwung wird ihm erst dann verächtlich, als er merkt, daß er ihm unerreichbar ist. „Denn seinem immer wachen Aug entging . . auch . . nicht die Weisheit und die Enthaltsamkeit, mit der, indem du nie dein junges Glück auf einmal wagtest, nie Größeres wagtest, als du durftest, bis du das Größte wagen durftest, aus Verzweiflung du Mut schufst." Das ist rechtschaffene Holzhackerei. So grelle Mißtöne sind selbstverständlich Ausnahmen. Aber sie sind verräterisch und machen mißtrauisch. Man wittert auch da noch die ursprüngliche Kakophonie, wo sie mit saurem Schweiß in Euphonie verwandelt worden ist. Kurzum: die antischillersche Sachlichkeit der Verssprache ist nicht immer das Ergebnis jener Beschränkung, die den Meister zeigt, sondern häufig nichts weiter als Aermlichkeit. Die Sachlichkeit der dramatischen Situationen ist aufrichtiger. Blutige Glaubenskämpfe durch Liebe gefälliger zu machen, hat Ludwig aus Stilgefühl, nicht aus Ohnmacht verschmäht. Seine einzige ausgeführte Liebesszene ist eine kurze und durchaus organische Ehestandsszene, die den Gang der Ereignisse nicht aufhalten darf. Dieser Gang aber ist ein Zickzackgang. Der thüringische Altersgenosse Friedrich Hebbels will die Gebrochenheit eines Volkes darstellen — des jüdischen Volkes, das seiner natürlichen Anlage nach ein Volk der Hirten und Priester ist, das aber, um als Volk für sich bestehen bleiben zu können, ein Volk der Krieger werden müßte. Das ist ein echter Hebbel-Konflikt, und es war Otto Ludwigs künstlerische Schuld, daß er diesen Konflikt aus Gründen der Zeitgenossenschaft empfand und ergriff, ohne ihm nach seinem dichterischen Knochenbau gewachsen zu sein. Er verläuft ihm im Sande einer Familientragödie. Juda Makkabi übersieht die historisch-weltpolitische Lage der Juden mit vollkommener Klarheit und ist Manns, ist Hammer genug, sich und seinem Stamme die nationale Selbständigkeit zu erhalten. Es tagt ihm fürchterlich, als der orthodoxe Fanatiker Jojakim die Menge dazu hinreißt, sich lieber niedermetzeln zu lassen, als am Sabbath Schlachtenarbeit zu verrichten. Diese Szene —, nicht der theatralisch starke Schluß des zweiten, mit aller lobenswerten Zielsicher-

heit gebauten Aktes, sondern diese unvergleichlich tiefere erste Szene des dritten Aktes ist der Gipfel des Dramas und könnte zugleich sein Ende sein. Wir hätten dann nicht etwa nur ein Fragment, sondern eine ausgewachsene Tragödie, die von einem dichterisch veranlagten Bearbeiter mit irgend einem Auftritt aus der zweiten Hälfte des Ludwigschen Trauerspiels äußerlich abzurunden wäre. Es ist schade, daß man solche Gewaltsrettungen bei uns für pietätlos halten würde. Aber gibt es ein andres Mittel? Warum soll man von zwei zusammengeleimten Theaterstücken nicht das eine wegbrechen? Tatsächlich beginnt auf der Höhe der ‚Makkabäer' jenes zweite Drama, das für sich so zu heißen verdiente, wie in der Fassung von 1851 der ganze Fünfakter hieß: Die Mutter der Makkabäer. Bevor es beginnt, hat Ludwig bereits sein Problem nach seinem Vermögen gelöst: er hat bewiesen, daß die Juden in ihrer Gesamtheit und ihrem Grundwesen dem Ideal eines einzelnen Juda nicht reif sind, und läßt durchblicken, daß sie nach seiner Ueberzeugung diesem Ideal niemals reif sein werden. Aber als ob er der Durchschlagskraft seiner Argumente und seiner Künstlerschaft nicht vertraute, setzt er noch einen Trumpf auf, den man sich gefallen lassen könnte, wenn er als Episode in die eigentliche Tragödie einbezogen wäre. Als Anhängsel von etwa zweieinhalb Akten Geräumigkeit ist der Heroismus der Makkabäerin geradezu mörderisch. Seht, will der Dichter sagen: so unausrottbar ist die innerste Natur des Judentums, daß selbst eine Mutter lieber ihre Kinder opfert, als sie zum Abfall von dem Glauben der Väter verleitet. Diese Pointe ist zu einleuchtend, als daß sie uns mit dem ganzen mächtigen Apparat geschichtlich verbrämter Raufereien eingetrichtert zu werden brauchte. Sobald die Sondernot der Lea anhebt, zersplittert denn auch das Trauerspiel unheilbar. Artistische Gewissensbisse treiben Ludwig immer wieder, von dieser Familiengeschichte auf den universalhistorischen Hinter- und Vordergrund zu verweisen, und das vergrößert die Verwirrung. Trotz dieser Verwirrung aber wäre es denkbar, daß sich die Familiengeschichte ganz unabhängig von der Staatsaktion als dichterisch, ob auch nicht dramatisch zulässig legitimierte: wenn nämlich mit ungeheurer Intensität das Leid eines Mutterherzens bloßgelegt würde. Ludwigs Mühewaltung ist enorm. Er reißt alle Register und zertritt das Pedal. Aber ein einziger Geigenton von der Hand eines Künstlers, dem kein Shakespearestudium das Schöpfertum gelähmt hat, träfe tiefer. Vielleicht kommt hinzu, daß dieses jüdische Milieu, das mich mit seinen prinzipiellen Debatten und seinen nachdenklichen Abstraktionen durchweg fesselt, und dem wahrscheinlich kein Fehler vorzuwerfen ist, doch auch mit keinem Zuge in meine Gefühlswelt eindringt, mich erwärmt und mich ergreift. Um diese Saite zu rühren, dazu hätte Ludwig entweder ein Genie oder als bloßes Talent ein

Jude sein müssen. Sein protestantisches, in jeder Beziehung protestantisches Talent reichte dafür nicht aus.

. . Es hätte einen Sinn gehabt, die ‚Makkabäer' bei Lebzeiten Matkowskys und der Haverland zu spielen. Jetzt gab es nur einen tauben, lahmen und lähmenden Abend mehr. Man muß die Volksszenen dieses Hoftheaters sehen, um nach den Meiningern einen solchen Grad von lächerlichster Unbelebtheit für möglich zu halten. Am Opernplatz, wo in diesen allzu kurzen Wochen des Destinn-Gastspiels jeder Kunstmensch Hütten bauen sollte, ist es nicht anders. Aber wenn man dort auch mit den übrigen Solisten Glück hat, erlebt man ein paar Hugenotten-Akte und eine ‚Aida', die weder vom San Carlo noch von Wien und Dresden zu überbieten sind. Am Gendarmenmarkt kann man mit den Solisten nur Unglück haben. Die eine Ausnahme jeder Vorstellung bestätigt die Regel. In den ‚Makkabäern' hieß die Ausnahme leider nicht Poppe, sondern Lindner. Emil, nicht etwa Amanda Lindner. Dieser junge Schauspieler, der ohne Anstrengung immer aus dem Ensemble heraussticht, und durch den Reinhardt sich und uns von Herrn Beregi befreien könnte, war als Jojakim ein schwärzlicher Schwärmer von so reinem Feuer, so edler Haltung und so fertiger Sprechkunst, daß er mir für einen Teil des Matkowskyschen Erbes vor allen andern Anwärtern in Betracht zu kommen scheint. Vorläufig verwaltet die heldische Jugend und die liebende Männlichkeit Herr Staegemann, der doch bisher nur Cassio und Köhne Finke ausgefüllt hat. Als Juda Makkabi ist er zu weich, mehr Amboß als Hammer. Er hat zu dieser Weichheit eine nicht alltägliche, am allerwenigsten unter den Hülsenschen Riesengrenadieren alltägliche Intelligenz, mit der er Judas Diplomatenhälfte verkörperte, durch die er sich aber von vornherein für den ganzen Diplomaten Eleazar empfahl. Herr Geisendörfer verfehlte ihn. Er stelzte mit den Schritten eines Wüterichs und dem gekrümmten Rücken eines Bösewichts aus den Zeiten der Prinzipalschaft über die Bretter und mag seinem schlichten Vater Kraußneck ein rechter Dorn im Auge gewesen sein. Die Mutter Poppe hatte, bei unvergleichlich stärkerer Begabung, denselben Stil wie ihr Liebling. Vielleicht ist sie für die Lea noch zu jung. Glaublicher ist nach ihrer schauspielerischen Vergangenheit, daß das volle Herz nicht ihre Sache ist, und daß sie sich quälen und verzerren muß, um es uns einzureden. Es gelingt nicht. Was gelang und was klang, war jener blitzende und blinkende Ton von Schärfe und Hochmut, der früher ihre Terzky, vor kurzem ihre Elisabeth groß gemacht hat. Eine mater dolorosa wird Frau Poppe nicht werden und braucht sie ja auch nicht zu werden. Ohne eine solche Mutter aber sollte man die ‚Makkabäer' nicht geben, wofern man sie überhaupt noch geben soll.

Französisches Theater / von Theodor Lessing

1

Im gilbenden Garten der Tuilerien, umflirrt von schönen Frauen, umspielt von zahllosen reizenden Kindern, vor mir den Louvre und die große Arkade der Rue Rivoli — so will ich versuchen, ein paar Impressionen vom pariser Theater einzufangen. Ziellose Wanderer im Winde. Gleich Blättern, die um Vase und Faun durch Alleen dieses Parkes wehen . . .

Als ich von England nach Frankreich kam, da erschrak ich. Ich kam aus dem Lande meiner Liebe. Ich verließ das Volk meiner Hoffnung. Noch sah ich vor mir die schönen Gestalten schlanker sehniger Knaben, die in Oxford und Cambridge ein Ideal alter Griechenherrlichkeit erneuen. Und die schönsten Frauen Europas, keusch, herbe und in ihrer Kargheit dennoch immer ein wenig exzentrisch. Nun aber gewahrt' ich das alte Blut der Normandie. Herrenblut. Einst befruchtete es die nordischen Nebelküsten. Aber gleichwie wohl alte Baumstämme entarten, während ihre Schößlinge, auf fremden Nährboden gepfropft, neu die höhere Rasse zeugen, so schien mir England dem lateinischen Muttergrund entwachsen. In glücklicher Abgeschlossenheit seiner Inseln, unvermischt, grobnervig, freilich auch nicht allzu geistig, so hat englisches Volk einen Gestus angenommen, schärfer, umrissener, eigenwüchsiger als irgend eine andre Spezies von Menschen. Und in Frankreich nun ein aufgelöster Typ. Dissolute Kultur, von Untergangsgluten vergangener Glorien umleuchtet. Welch verspielte Mannheit! Wie unschön im untern Volk: viel Fett, viel Unzucht, viel Entartung. Und indem ich in Paris von Theater zu Theater fahre, die Gärten, Museen, Boulevards durchbummle, Kunst, Politik, Philosophie und Kirche betrachte, da brummt mir immer neu eine bestimmte Formel im Ohr: Verweibt! verweibt!

2

Cherchez la femme: ein Motto gallischer Geschichte. Du betrachtest Galerien, Hausgestühl, Meubles, Schlösser. Und du hörst: Dies errichtete Franz seiner geliebten Diana; dies ist eine Gabe des Sonnenkönigs für die Maintenon; dies ein Geschenk des fünfzehnten Ludwig an die Dubarry. Hier starb Gambetta: seine Maitresse hatte auf ihn geschossen. Hier wohnte Boulanger: er erschoß sich am Grabe seiner Maitresse. Ekstasen der Erotik, Kabalen des Geschlechtsneides haben königliche Dome in die Himmel getürmt. Haben unsterbliche Lyrismen geschaffen: Formen und Worte. Aber am Eros sind sie alle verblutet: Musset und Maupassant, Verlaine und Baudelaire. Für das Weib baut Paris seine Theater, für das Weib veranstaltet Frankreich seine Paraden. Wie sind sie auf den Erfolg bei Frauen gestimmt diese Helden, ewig balzend und ihren Federschmuck entfaltend wie der springende Auerhahn. Der kokette Bart, die flamboyante Pose. Wo bliebe die Heiligkeit dieser kühnen und emphatischen Seelen,

wenn nicht das fürchterliche Feuer des Geschlechts (unsre gräßliche Sklaverei) hinter all den Finten der Zivilisation brennte? Und auch der Held, wenn er in den Kampf zieht, träumt von Liebesrosen, die die entnervte und entnervende Frauenhand, bevorzugend vor allen Nebenbuhlern, bald ihm von der Altane streuen wird. Objektive Idole, Lebenslauf um der Sache willen, heiligende Kraft einer schönen, menschheitlichen Wahnidee: wo bliebet ihr im verspielten Hexensabbath unsers einzig köstlichen Carnevals? ...

3

Also, liebe Freundin, französisches Theater dreht sich um das Weib. Das wäre kein Unglück. Denn neunundneunzig Hundertstel aller menschlichen Arbeiten und Taten steigen, wie ich glaube, aus Untiefen der Geschlechtlichkeit. Die gesamte Kultur des Mannes, ja der Mann selbst ist (indirekt) immer Schöpfung der Frau. Aber welcher Frau? Darauf käme es an. Was hat die Frau mit der ungeheuerlichen Einflußmacht ihrer Liebe, ihrer Mütterlichkeit, ihres Erlöserberufs bisher angefangen? Ich will dir etwas verraten, die geheime Sehnsucht jedes männlichen Mannes. Er sehnt sich, das Wort: „Ich liebe dich" zu hören — „ich liebe dich, weil ich den Helden in dir erlösen kann, weil ich dich stark mache und bindend befreie. Denn ich sehne mich nach deinem Kinde oder nach unserm Werke. Wir beide, aber auch wir ganz allein in all dem Ameisengewimmel können zeugend hinterlassen, was mehr ist als unser flüchtiger Leib und sein kurzer Trieb." So hofft der neue Mann künftig neue Frauen sprechen zu hören. Aber französische Frauen werden das nicht sein. Bis ins Mark sind sie verdorben zur Größe. Vertheatert, verartistelt, verästhetelt. Die Künstler und Dichter, diese Nichtmänner, haben sie auf dem Gewissen ... Wie entzückten mich in London jene viel geschmähten, viel bespöttelten Suffragettes. Da standen sie, Frauen und Mädchen der besten londoner Gesellschaft, vor den Toren ihres heimatlichen Parlaments. Jedem Eintretenden ihren Aufruf zusteckend. Sie hatten einen Tagesdienst organisiert. Alle Stunde lösten sie einander ab. Ich sah eine Equipage vor Westminster fahren: eine schöne junge Aristokratin stieg aus, in geschmackvollstem Kleide, um für eine Stunde eine alte Frau aus dem Volke abzulösen, die mit ihrem rührend groben Flugblatt vor der Türe stand und sich gleich einen riesigen Strickstrumpf mitgebracht hatte, um ihre Stunde politischen Dienstes nutzbringend zu verwerten. Welch Dankgefühl lebt in mir noch einmal auf im Anblick solcher Fähigkeit zu Leiden und Tat. Denn daraus allein kommt das schönere Frauengeschlecht, an dessen Mangel unsre Besten zerbrachen, und dessen Unmöglichkeit Frankreichs Theater zur Spielstube macht.

4

Die Theater zu Paris handeln vom Weibe. Das will heißen: von Preisen der Weiber. Sie lieben für Bezahlung. Sie suchen ihren Nacken, ihre Brüste, ihren guten Wuchs, ihre gute Erziehung, ihre gute Bildung möglichst vorteilhaft loszuschlagen. Sie kennen den Geldwert ihrer

Jungfräulichkeit, und sie geben für große Honorare die feinsten Gefühle und die echtesten Leidenschaften zum besten. Alle Liebe ist erlaubt außer jener, die den Teint verdirbt. Man kann eher für einander sterben als für einander hungern. Es sind genau dieselben Typen und Interessen, die rings in Parketten und Rängen unter dem Strahl blitzender Gesteine und im Glanze verführerischer Toiletten den großen Lebenskarneval feiern, oder von den Bühnen herab wohllautend ziselierte Verse sprechen, von Männerkraft und Frauenlieblichkeit. Möge sich der deutsche Heldenjüngling in die Erziehung dieser kleinen gierigen, elfenbeinbleichen, unberechenbaren Tigerluxuskatzen begeben. Sie werden ihn umbringen oder stärken. Denn wir wissen in Deutschland noch nicht einmal, wie man ißt und trinkt, stehen, gehen und sitzen sollte. Wenn der bekannte Oberlehrertyp (Brille, Bierzipfel und Doktortitel) irgendwo auf den Boulevards auftaucht — auf zehn Meilen erkennst du ihn. An der Selbstgerechtigkeit des Rückgrats, an der Bierehrlichkeit, an der groben Deftigkeit, an dem assessoralen Dunstkreis, an einer dicken Uhrkette . . . nein, ich weiß nicht woran. Vielleicht am meisten an der moralischen Gesinnungstüchtigkeit eines verderbten Gewissens, das so geschmacklos, brutal, ja teuflisch wird, wenn es Fett schwitzt unter der Sonne südlicher Liebe, weil ihm die sinnliche Unschuld eines Volkes fehlt, dessen Mütter in Anlagen der öffentlichen Parke ihre Kinder säugen, dessen Jünglinge und Jungfrauen nackend in Sonne und Ströme tauchen. Wir können hier leben lernen, wir blutschweren, unfrohen. . . Aber dann kommt die Grenze.

5

Alle Kultur ist Form. Alle Form Sedimentgestein guter Gewohnheiten. Wo liebenswürdige Formen sind, da haben liebenswürdige Taten am Werke gewebt. Nun aber dauern Formen länger als das Leben, daraus sie blühen. Manch ein Mann trägt ein unreines Herz unter glänzendem Hemde, manche Frau verzeiht sich eher ein unvornehmes Gefühl als eine plebejische Mode. So bestehen in Paris die köstlichen Formen, aus denen zahllose Tote sprechen. Es gibt einen Aristokratismus des Lebensstils, bei dem man erfriert. So erfriert Frankreich auf dem französischen Theater. Es ist gut, daß es ein Rußland, ein Skandinavien, ein Irland, vor allem Deutschland gibt. Es ist gut, daß allerorts der disästhetische, jüdische Mensch, der erkrankte Mensch, der Rembrandtmensch als ethisches Ferment der Nationen fungiert. Ibsen, Strindberg, Hebbel (die Oesterreicher nehm ich aus, sie verweiblichen uns) . . . es ist nicht der Begriff Moral, nicht der Begriff Metaphysik, mit dem zu umschreiben ist, was hier in Frage kommt. Denn was ich suche und am Romanen vermisse, steckt in der Immoralität Nietzsches, so gut wie in der Skeptik Shaws: Bluterwille, Helferwille, Leidenspathos, Aktivismus, Sinn für die Problematik dieses merkwürdigen, einmaligen Lebens. Das ist ein neuer Seelensinn, der den liebenswerten Spielkindern alter Kunstkulturen abgeht. . .

Viele Dinge kann man gar nicht, oder nur französisch sagen: Man fühlt es, wenn man jene Schwänke, die den Hauptbestand deutscher Residenztheater bilden, von pariser Schauspielern dargestellt sieht. Gegenwärtig werden in Deutschland zwei reizende Couchonnerien gespielt: Le roi, eine burleske Satire auf die Charakterlosigkeit der liberalen Phrase, und: Occupe toi! d'Amélie, ein gewagter Maitressenschwank. Ich sah das eine in den Variétées, das andre im Théâtre Antoine. Ein Charme und eine Drolerie (zumal bei Antoine), ein Schmetterlinggetändel der Laune, wogegen deutsches Komikertum wie auf Elefantenfüßen daher plumpt. Wir tun uns ein wenig zu viel auf die Worte Gemüt und Humor zu gute. Sie sind unübersetzbar, so sagt man. Aber Völker und Menschen haben die Ideale, die sie — am nötigsten haben. Der treuloseste Bluttyp redet beständig von seiner Treue (gibt es eine treulosere Gesellschaft als die Helden der Edda oder des Nibelungenliedes?), die konservativsten Naturen führen am meisten die Freiheit im Munde. Wir reden ewig von Gemüt und Humor, weil beides unserm öffentlichen Leben ermangelt. Zum Gemüt gehört Wohlwollen, politesse du coeur, gentilezza, fair play . . . wir tauschen dafür Sentimentalitäten, die eine Viertelstunde dauern. (Ich darf das schreiben, denn ich bin unter dem Beileid von halb Deutschland oft nahezu verhungert.) Und Humor! Lieber Gott, das schwimmt wie ein bleierner Fisch! Skatledern weitläufig, bierbehaglich philiströs; setzt Wilhelm Raabe neben Cervantes.

Auf französischen Theatern gibt es Humor. Und doch ist diese Grazie reizenden Schlingeltums nicht letzte Stärke der Pariser. Ich glaube, ich müßte oft in die Comédie française gehen, um über französisches Theater urteilen zu dürfen. Ich sah dort Mithridate von Racine und Molières Malade imaginaire. Eine psychologisierende Schauspielkunst ließ das Kabinetstück eines geborenen Cholerikers und Querulanten (der sich schrecklich ärgert, wenn er keinen Grund sich zu ärgern sieht) Zug um Zug vor dem Zuschauer erstehen, wie ein Schnellmaler im Variété seine Bilder macht. Und dann die Kunst der Vokalisation, der Diktion, der Wortgymnastik! Diese alte, klare, kluge Tradition der großen Klassik, auf Form und Linie gestellt, auf Rhythmus und Proportion, nicht wütend, nicht übertreibend, nicht fahrig, nicht dürftig. Aus jedem Satzteil, jedem Wort wird sein Leben herausgeholt und doch nie vergessen: Es ist gesprochenes Gedicht. Auch hier gibt es Grenzen; wir leben nicht mehr in Trianon, sondern im Hexenkessel Paris! Wo tiefes Herz der Menschheit letzte Laute herausschreit, da wird es nicht in Versen Stefan Georges geschehen. Wo zergrübeltes Hirn große Skrupel wälzt, da kann man nicht in Essays Georg Simmels Trost finden. Die Formkultur wird zum Fluch. Ich sah ein übles Beispiel spielerisch werdender Sentiments im Theater der Sarah Bernhardt. Dort spielt man zur Zeit ein neues Stück vom ältern Richepin: Le Chemineau. Dieser Richepin ist eine grobdrähtige Seele von artistischer

Allure. Er hat eine bekannte Ballade gedichtet, die Geschichte vom Mutterherzen: Der entmenschte Sohn hat der gemordeten Mutter das Herz aus dem Leibe geschnitten, um es der blonden Hexe zu bringen. Unterwegens strauchelt er und kommt zu Fall, und das Herz in seiner Hand beginnt zu sprechen: „Mein liebes Kind, du hast dir doch nicht weh getan?" Welche Plumpheit der Finesse, welch Dickunterstrichensein des Zartsinns. Auch dieser Chemineau ist so. Es ist die Geschichte eines Bauern-Ahasvers, eines provencalischen Zugvogels, eines Wanderburschen — ein Sittengemälde französischen Landlebens, in dem die Bauern Verse sprechen und akademische Gesten haben. Ich langweilte mich dabei sehr. Vielleicht beherrsche ich nicht genug die französische Sprache, um die Vorzüge dieser Versmache zu würdigen. So viel weiß ich sicher, daß die Formkultur bei Richepin zum Fluche für die Psychologie ward. Diese Art Literatur charakterisiert aber das französische Theater. Man würde in Deutschland nimmer um der Architektur eines Satzes oder Wohllauts einer Strophe willen innere Langeweile ertragen, während ein gebildeter Franzose sich an den Formen des Ingres oder den Gesten des Delacroix leidenschaftlich berauscht, auch wenn er zu ihrem Erlebnis keine Brücke hat.

7

Ein wunderlicher Gedanke will angesichts französischer Bühnenkunst mir nicht aus dem Sinn. Man hat die Menschheit so lange vom Geiste her zu kurieren versucht. Wir haben gelernt, daß gesunde Seelen in gesunden Leibern wohnen und der Geist sich den Körper baut. Sollte die Mission Frankreichs, Italiens, vielleicht auch Spaniens, sein, das umgekehrte Ziel schließlich zum Siege zu führen und vom Gestus, von einer physischen Harmonienlehre her die Seelen zu reformieren? . . . Ein ganz neuer Weg! (Ich denke an die vielen Versuche um darstellende und musikalische Gymnastik.) Wer sich vor dem Spiegel ewig eine stolze Haltung gibt, dem geht der Stolz schließlich in die Seele über. Ein Formenleben nach Gesetzen der Eurythmie würde zuletzt auch das Fühlen, Wollen und Denken neu gestalten. Alle Schönheit aber wie alle Kunst ist eine Frage des — Geldes. Die Schönheit wird ewig beim Besitze, die Ethik ewig beim Leiden sein. Glückliche Länder, freie Geschlechter, außermoralische Menschen werden mit der Kultur der Form zuletzt auch eine neue Sittlichkeit der Seelen schaffen. In Frankreich wäre das möglich; nimmer in Deutschland. Unsre Erziehung ist unhygienisch. Unser Streben bedrückt, unser Sehnen überall bevormundet. Die deutsche Jugend zerbricht. Zerbricht vor allem am Gymnasium, an einer scholastischen Tradition, an einer Prämiirung aller Knechtschaffenheiten. Wir sind verdorben zum Glück der heiligen Grazien. Ich wußt' es immer, weiß es besser, seit ich Paris sah. Aber die unausbleibliche Vergermanisierung Frankreichs wird vielleicht dennoch zum Siege Frankreichs über Deutschland werden: so wie das unterliegende Griechenland die siegreiche Roma zuletzt überwunden hat . . .

Das Wort und der Wanderer / von Julius Bab

Ein Szenengedicht

Heide. Heißer Tag. Von rechts kommt ein Mann.

Wanderer: Nun rollt das alles hinter mir ab. Nun werf ich den letzten Staub der Muttererde von meinen Schuhen. Leicht, allzuleicht entwandr' ich meinem Land. . . . Keine Hoffnung hält und kein Versprechen. Kein Zeichen spricht zu mir, daß all das war. Wie aus nie Gewesenem tret ich heraus. . . Weiter . . . weiter —!

(Schreitet vorwärts. Von links hinten kommt ein Zug. Voran ein Mann mit blaß brennender Fackel, dann zwei, die einen schwarz verhängten Sarg tragen. Dahinter ein alter Mann und eine alte Frau, beide weißhaarig)

Wanderer (ruft hinüber): Hoia! — Fackeln in den Tag hinein? . . . Was lockt ihr mit euerm Pechmagneten vorzeitig die eiserne Nacht herauf! . . Wohin?

Fackelträger: In die Erde. (Pause) Wir wollen dieses lebendige Licht in eine Grube werfen.

Wanderer: Wollt ihr den lehmigen Heidegrund hellen?

Fackelträger: Große Schönheit wollen wir hineinsenken.

(Pause. Der Zug hat die Mitte der Szene erreicht und steht)

Wanderer (tritt heran): Wo kommt ihr her?

Der Alte: Aus Gortam am Berge.

Wanderer: Das kenn ich nicht. Wen tragt ihr?

Der Alte: Rena Varlagen — meine Tochter, Herr.

Wanderer: Die kannt' ich nicht . . . .

(Pause)

Die Alte: Sie war die Schönste in der Gemeinde.

Erster Sargträger: Im ganzen Kreis —

Zweiter Sargträger: Im Land —

Fackelträger: Soweit die Sonne schien, schien ihre Schönheit vor allen andern.

Wanderer: Ich wußt' es nicht.

(Pause)

Der Alte: Blauschwarz war ihr Haar —

Die Alte: Silbern ihre Hand —

Erster Sargträger: Wie bei Hirschen ihr Wuchs —

Zweiter Sargträger: Wie ein Flug war ihr Schritt —

Fackelträger: Ihr Auge floß klar, wie das ewige Licht.

Wanderer: Ich sah sie nie.

(Pause)

Der Alte: Sie war klug mit dem Wort —

Die Alte: Leichter Hand beim Gewebe —

Erster Sargträger: Starken Arms mit der Axt —

Zweiter Sargträger: Stolz aller Gefahr —

Fackelträger: Und ihre Liebe leuchtete weit und warm allen Guten.

Wanderer: Ich fühlt' es nicht. (Pause. Dann mit starkem Einsatz, crescendo) Nun aber will ich glauben, ich habe sie gekannt! ich habe sie geliebt. Ich habe in ihrem Leben gelebt zehn Jahre lang — weil sie so schön und gut, so stark und stolz und klug war. Vor allen leuchtend . . Geh zu Grab! . . Rena Varlagen — war dein Name so? Du sollst die Liebe sein, die ich hier lasse. Namen der Schönheit, die ich nicht fand. Duft all der Weine, die ich nie geprüft. — Kamst du so spät mir vorbei, nun da dein Weg sich hineinzieht und meiner hinüber?! . . . Nun will ich von all deinem Leben mir nichts als den Namen nehmen: Rena Varlagen aus Gorlam am Berge . . . . Tragt eure Fackel weiter durch den Tag. Tragt meine Braut zu Grabe, meine dunkle, zehn Jahr geliebte Freundin. Weiter! weiter!

(Der Zug geht rechts hinaus)

Nun hat der Tag, dies Land und all sein Leben doch einen Namen. Nun ins Grab mit dir, Rena Varlagen . . . . Weiter fort! — Fort! Weiter.

(Er schreitet nach links hinten hinaus)

Don Juan / von Eusebius

Um es gleich vorweg zu nehmen: mit dem ‚Don Juan', der den Reigen der Neueinstudierungen eröffnete, hat sich die Königliche Oper ihre erste Schlappe in diesem jungen Opernwinter geholt. Das war nicht unser Don Juan, wie wir ihn uns vorstellen, wie er aus dem spanisch-französisch-italienischen Sagenkreis allmählich hervorgegangen ist und wie er in Mozarts Musik seinen letzten, grandiosen Ausdruck gefunden hat. Im Opernhaus war Don Juan ein ganz gewöhnlicher Herr Hans, Donna Anna eine behäbige Jungfrau Anna . . . und so fort. Bei dieser schön säuberlichen Uebertragung graziöser Sinnlichkeiten und tragischer Gewalten ins Deutsche, ins Preußische, haben sich nur zwei kleine Schelme ihre echte Farbe, die Farbe des dramma giocoso bewahren können: Leporello und Zerline. Beide schauen sie verwundert in das Loch, in das der gute Hans jählings hinuntergerutscht ist, und singen ihm ungern ihr so falsch angebrachtes Abschiedssprüchel. . .

Am berliner Königlichen Opernhaus ist das Musikdrama ‚Don Giovanni' des Herrn Wolfgang Amadeus Mozart durch das unergründlich tiefe Loch absoluter Talentlosigkeit in die Hölle gefahren; das lebendigste musikalische Bühnenwerk zwischen ‚Orpheus' und ‚Carmen' wurde bei Hülsen tot zur Welt gebracht, mit einem Gesicht, das man nur von Ferne zu erkennen vermochte, und ohne das rote Blut, das erst den ganzen Mechanismus in Gang bringen kann. Es gibt sicherlich in der ganzen

zivilisierten theaterspielenden Welt kein zweites Opernhaus, das — mit den gleichen Mitteln ausgestattet, wie das berliner — imstande wäre, einen gleichen Beweis von Unfähigkeit zu erbringen.

Mit souveräner Verachtung geht man bei der Königlichen Oper über alle Errungenschaften der modernen Bühnentechnik hinweg, als handelte es sich beim ‚Don Juan' nicht um eine Sache der Kunst, sondern um eine pflichtgemäße Referenz gegen den guten Ton, um einen lästigen Zwang, den man sich nur aufgeladen hat, um ihn schnell wieder abzuschütteln; als handelte es sich um das Scheinmanöver eines schlauen Theaterunternehmers, der sein Gewissen salvieren will. Um einer Neueinstudierung des ‚Don Juan' schon rein äußerlich zu ihrem Rechte zu verhelfen, dürfte nichts unversucht gelassen werden. Die Arbeit müßte bei den Dekorationen anfangen. Aber: hier stock' ich schon. Am Opernhaus ist niemand imstande, eine Dekoration so zu stellen, wie sie heute gestellt werden muß, geschweige denn eine neue zu entwerfen. Man ist im Opernhaus über die Zeit Spontinis nicht herausgekommen, und wie in dessen großen Opern die Elefanten über die Bühne spazieren, so könnte Don Juans Villa, von deren Wänden die graziösen Menuettschritte des ancien régime widerhallen sollen, heute zur Not einem ausgewachsenen Zeppelin Unterkunft gewähren. So wenig wie einen Dekorateur, gibt es einen Kostumier. Spanien ist das Land der Bommeln, der Troddeln, der Seidenfranzen, und Don Juan stapft in Schaftstiefeln einher, die bis zum Gesäß reichen. Auch was Chorregie ist, weiß im Opernhaus kein Mensch, und eine Schar schnatternder Gänse bewegt sich auf der Landstraße anmutiger, als die stolzen Landbewohner Spaniens. So empfängt der moderne Theaterbesucher, dessen Geschmack an Reinhardt und Gregor geschult ist, Eindrücke, die in ihrer Vorsintflutlichkeit geradezu grotesk wirken.

Das würde hingehen; man würde zur Not auf allen Geschmack, alle Augenweide, alle Ausstattung verzichten können, wenn die musikalische Seite einer solchen Aufführung entschädigte. Aber hier kam man nicht über eine gewissenhafte Wohlanständigkeit hinaus; diese Aufführung schwitzte noch nach schwerer Arbeit und vielen Proben, und wenn man überhaupt einen Eindruck hatte, wars der, daß mechanisch Eingelerntes hastig und ängstlich heruntergeplappert wurde.

Es ist bekannt, daß Hülsen seit Jahren der Devastation seines Sängerbestandes entgegen arbeitet. Es gab Wochen, in denen die Kritik dreimal zur Begutachtung von Gästen gerufen wurde, und es gab Abende, an denen drei Gäste zugleich sangen. Wenn die ‚Don-Juan'-Aufführung eine Probe aufs Exempel gewesen sein sollte, so ist sie kläglich mißlungen. Denn weder Bronsgeest noch Frau Kurt noch Kirchhoff können Anspruch darauf machen, als Don Juan, Donna Anna und Don Octavio irgend anders, denn als bescheidene Mittelgrößen betrachtet zu werden. Mozartsänger sind sie insgesamt nicht. Wenn es drei Kategorien königlich preußischer Sänger gibt (solche die niemals hingehört haben; solche, die noch nicht

hingehören; solche, die nicht mehr hingehören), rangieren sie in die zweite; Fräulein Rothauser als Sängerin der Elvira in die letzte.

Vom Geiste Mozarts war Knüpfers edler Komthur ganz erfüllt, und während sich früher zu ihm nur der eine Lieban gesellt hätte, hat sich jetzt noch ein echtes Mozart-Singvögelein eingestellt, ein seltener, etwas fremdartiger Gast in diesem großen Hause: Lola Artôt de Padilla. So schnell wie ihr bei Gregor, so schnell wie ihr bei Gura alle Herzen zugeflogen sind, so schnell hat sie sich auch bei Hülsen mit ihrem Liebreiz und ihrer vornehmen Künstlerschaft die Gunst des Publikums erobert; ja, wenn man die dynamischen Abstufungen des Beifalls als Gradmesser ansprechen darf, so ist sie auf dem besten Wege, ein veritabler Liebling zu werden. Aber bei aller Feinheit und Grazie ihrer Zerline schien doch die neue Umgebung und die Größe des Raumes nicht günstig auf die noch immer entzückende Leistung einzuwirken. Es war mir, als ob ein kalter Hauch den glänzenden Goldschleier von den Schmetterlingsflügeln gestreift hätte, als ob Zerlinchen mit dem einfachen, anmutigen Kleidchen, mit den schlichten Landblumen, die sie im Sommer bei Gura trug, noch mehr abgelegt hätte und bei aller Lieblichkeit ein bischen zu vornehm geworden wäre.

Der andre Mozartsänger war Lieban, der mit Tita Ruffi von der mailänder Skala und mit unserm Ludwig Mantler zu denjenigen Buffos gehört, die nicht nur singen, sondern auch Menschen auf zwei feste Beine stellen können. Die große Begabung dieses kleinen Mannes versuchte sich am Leporello — und, wunderbar genug: er gelang ihm über alle Erwartung gut. Natürlich produzierte er keinen dröhnenden Baß, aber es fehlte auch nicht ein Ton; und ganz besonders waren es die großen Arien, die ‚Register-Arie' und ‚Gebt Pardon', die er vollkommen einwandfrei sang und obendrein mit der Kraft seiner Charakterisierungsgabe in ein neues, sozusagen jüngeres Licht hob. Lieban gab den Leporello, den gewandten, kupplerischen Burschen seines saubern Herrn, nicht als dickwanstigen, alten Fresser, als der er sich gewöhnlich brummend vorstellt, sondern als jungen Bruder Lustig, als kecken Mitmacher, der seinem Herrn nicht an Frechheit, wohl aber an Mut nachsteht.

Man ist oft, wenn es sich um Vergleiche zwischen Hülsen und Gregor handelt, ungerecht und oberflächlich geneigt, bei der Königlichen Oper die rein musikalische Seite als ganz unvergleichlich besser herauszustreichen. Sieht man von dem wundervoll klingenden, jauchzenden und klagenden, wahrhaft königlichen Orchester ab, so wüßte ich nicht, ob Gregor bei einem Versuch mit einer guten, modernen Aufführung des ‚Don Juan' schlecht abschnitte. Es ist an dieser Stelle schon früher einmal gesagt worden, daß der ‚Don Juan' für Gregors Komische Oper geradezu eine ideale Forderung wäre, und es hat auch schon Zeiten gegeben, da er ihn hätte aufführen können. Wenn er jetzt an die Arbeit ginge und eine gute Anna und Elvira fände: man könnte auf den Gregorschen ‚Don Juan' ebenso gespannt sein, wie man sich des Hülsenschen leider schämen muß.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

Als ein Gegenstück zu den ‚Briefen einer Komödiantin' des zwanzigsten Jahrhunderts, die zum Beginn dieses Jahres erschienen, mögen zum Schluß die Briefe einer Komödiantin des achtzehnten Jahrhunderts erscheinen. Diese Komödiantin ist die jüngere Demoiselle M. M. Ch. Ackermann, die 1757 geboren und bereits 1775 gestorben ist. Die Briefe der Charlotte an eine Freundin Sophie, der Sophie an Charlotten und des dänischen Majors von Sylburg an einen Freund sind drei Monate nach dem Tode der Schauspielerin herausgegeben worden und so verschollen, daß sich ein Abdruck an dieser Stelle rechtfertigt.

Charlotte an Sophien den 2. Januar 1775

Lang hab ich dich nicht gesehn, meine Sophie. Müssen denn die unschuldigsten Schritte dieses Lebens so viele Hindernisse haben? In dem Wirbel der Geschäfte, bey dem Zwange des Gebrauches, unter der Aufsicht unzähliger neugieriger Augen, kommt nach langen Tagen eine Stunde, in der wir die Wonne unserer Freundschaft fühlen, unsere geheimen Freuden einander mittheilen, Freuden, die vor den Augen einer verwöhnten Welt lächerlich sind, vor einer Welt, die sich ihrer Empfindung schämet und es selbst bedenklich findet, eine gute That zu thun, wenn sie nicht in ihrem Thone ist. Wir leben in dem Zirkel einer Mauer und dennoch so sehr getrennt. Wie oft haben wir den süßen Plan gemacht, nur für einander zu leben, haben Thräume gethräumt, liebste Sophie! Vergebliche Wünsche! Mein Leben flattert dahin, und ich wünsche bald aus einem Traume zu erwachen, um nie wieder zu träumen. Lache nicht über deine Freundin, wenn sie in einem melancholischen Seufzer ausbricht, dich mit Bekümmernissen unterhält. Unsere Gespräche sind nicht immer Tändeleien; unsere Briefe sollen es auch nicht sein. Seit einiger Zeit sehe ich alles in einem traurigen Lichte. Die Zeit der Kindheit ist vorüber, und ich werde frühzeitig nachdenkend. O! ich fürchte, Sophie, meine künftigen Tage werden nicht so heiter als die vorigen sein. Meine Seele ist finster wie die Jahreszeit, aber ich werde kommen und du sollst mich trösten. Die Gesellschaft wird bald nach S. . . gehen; dann, Sophie, streckest du deine Arme vergebens nach mir aus. Wir haben heute den Clavigo gespielet; als ich da im Sarge die gestorbene Marie vorstellte, tot, blaß, ohne Emfindung mich dachte, und dennoch da das Geräusch der Welt um mich her vernahm, o! meine Sophie, ich kann dir nicht sagen — doch ich will abbrechen; ich will kommen und tausend Küsse dir! —

Charlotte an Sophien den 8. Januar

Alles, was man dir von dem Baron S. . . und mir gesagt hat, gehört zu den Mährgen, deren man täglich ein neues haben muß. Du weißt, wie sehr ich die Leckerey verabscheue, welcher Personen meiner Lebensart so sehr ausgesetzt sind, und die im Stande wäre, sie mir verhaßt zu machen. Muß man denn desfalls eine Schauspielerin ansehen als ein Tuch, darin jeder seine Hände trocknen kann, weil sie sich öffent-

lich unter so verschiedenen Gestalten zeiget, weil es ihre Beschäftigung mit sich bringt, den Augen einer lüsternen Versammlung zu gefallen? Denn wie wenige besuchen uns mit dem Herzen? In dem Geschwirre so vieler um uns her flatternden Gecken müssen wir manchen ertragen lernen, ob mir gleich alles unausstehlich ist, was dieser Beschreibung sich nähert. Schlimm genug, daß einige unter uns zu dieser Meinung Anlaß gegeben und noch tun! und dieses Vorurteil hat mich manchmal so sehr entrüstet, daß mehr als einer davon Beispiele gehabt hat. Du weißt, daß ich Gelegenheit hätte, das Theater mit Anstande zu verlassen, wenn ich nur in einem jeden andern Stande glückseliger zu sein hoffen könnte. Sophie, alle Wege, die wir zu wandeln haben, sind mit Dornen und Rosen bestreuet, und mit den ersten oft am meisten. Dennoch zeichnet sich der Baron S. . . von dem Schwarm, ich weiß nicht wodurch, aus. Ich weiß nicht, wie es kommt, daß ich ihm immer begegnen muß. Sollte der Mann mich so sehr suchen? Glaubst du, daß ich mich jemals entschließen könnte, ihn zu lieben? Entschließen ja, wenn es nur auf das Entschließen ankäme, wirst du mir sagen. — Aber im Ernste, Sophie, kannst du glauben, daß ich auf ihn denken könnte? In welcher Absicht? Hältst du mich für eines von allen den jungen Mädgen, die da glauben, von einer jeden Mannsperson, die sie freundlich anblickt, daß er sie heyraten wolle? Vernunft und Vorurtheile, nenne es, wie du willst, werden dieses schon verbiethen. Neulich, als ich ihn bey dir sah — ich weiß nicht, wie er den Eingang zu dir gefunden hat — gewiß, er hat etwas besonderes in seinem Wesen, aufwallend, brausend, es ist ein Feuer, das steigt und fällt und sich manchmal blendet. Ich würde dir Glück zu seiner Eroberung wünschen, Sophie. Aber daß ich ihn nicht wieder bey dir finde, wenn ich komme. Er muß Sophie schätzen, nicht mich. —

Baron S. . . an den Major von T. . . H. . . den 9. Januar

Seit drey Wochen bin ich hier. Wie froh bin ich, daß ich dem Zwange mich entrissen habe! Wie wir Menschen uns doch bemühen, uns einander die Tage sauer zu machen! Nicht genug, daß die Nothwendigkeit uns tausenderley Pflichten auflegte, um durch diese Gaukelbude, die Welt, zu kommen; da stehen sie noch die wunderlichen Kerle, ziehen Gesichter, die ihnen nicht natürlich sind, übertünchen ihre Dummheit mit Ernsthaftigkeit, Klugheit mit Zurückhaltung, Verdienst mit Praleren unter dem Namen Bescheidenheit, legen jede Handlung unter ihre Gläser, deren eins gerade wie das andere geschliffen ist, beurteilen sie darnach und denken nicht daran, daß sie nur ihre Augen brauchen sollten, zu sehen, was sichtbar ist. Schilt mich eine Marionette, wenn ich mich jemals wieder daran kehre, hab' ich dir nicht geschrieben, welch ein Maulreißen man gemacht hat über meine Begebenheit mit Marianen, und dennoch schwöre ich dir, war es nicht anders, als ein altags Roman. Freylich ein bißchen Heucheley würde mir nicht übel stehen; aber wer kann sich helfen; wenn er so und nicht anders gemacht ist.

Ich bin hier in einer Stadt, wo ich mit allerley Ständen Umgang haben kann. Ich bin mir selbst gelassen; ich kann wehlen, ich habe gute Bekanntschaft gemacht. Närrische Gesichter giebt es zwischendurch genug. Es sind hier Lustbarkeiten, die man uns andern nachäfft; aber die will ich nun gerade nicht sehen. O! mich eckelt vor allem, was die Grimasse der Fröhlichkeit an sich hat.

Noch eins; ich habe mit einem allerliebsten Mädgen Bekanntschaft gemacht; aber auf dein Gewissen sey verschwiegen. Charlotte Ackermann ist dieser Engel. Hier bin ich mit meinen Empfindungen noch zu neidisch, aber gegen einen muß ich sie ausbrechen lassen. An dem ersten Tage, da ich hier bin, gehe ich in die Komödie; die Gunst der Fürsten wird gespielt; Charlotte spielt die Ruttland — o! du weißt alles. Ihr Name muß dir nicht unbekannt seyn. Ich habe mich schon einigemale mit ihr unterhalten; habe mich eingeniestet in meinem Hause, wo sie eine Freundin hat, hätte dich gerne bey mir, Major, den Vertrauten in der Komödie zu spielen. Vor wenigen Tagen sprach ich sie bey ihrer Sophie, und kannst du glauben, mir wurde warm. Künftig will ich dir mehr davon schreiben. Gehab dich wohl.

Charlotte an Sophien am 13ten Jan.

Du bist grausam, Sophie, mich so mit dem Herrn S.. zu quälen. Wenn du mich liebest, so sag mir nichts weiter von ihm. Genug, daß er mir immer in den Weg kommen muß; die Mährgen von uns nehmen noch zu, und der Himmel weiß, ich bin unschuldig. Sag ihm, ich bitte dich, daß er mich meiden möge, um meiner Ruhe willen, mich nicht weiter verfolge. Ich will mich bestreben, nicht mehr an ihn zu denken.

Clavigo ist wieder aufgeführt worden. Gut genug wäre der Clavigo, nur nicht auf spanischen Boden, ein solcher Handwerksmäßiger Autor nach deutschem Zuschnitte, von dem niedrigen Character, der alles seiner Schreibsucht aufopfert, und sich träumen läßt, Minister zu werden, weil er ein Wochenblatt schreiben kann. Ich habe in dem Balette getanzt; der Baron S.. stand in der ersten Loge; er hat mich unverwandt angesehen — Schon wieder red' ich von ihm — Ich bedaure immer die unglückliche Marie im Clavigo, in ihr manches junges Mädchen, das in seiner Blüthe also dahin stirbt, das Opfer einer unglücklichen Liebe wird. Gute Nacht, meine Beste.

Baron S.. an den Major von T... H.. den 16ten Jan.

Du irrest sehr, mein lieber T.. wenn du dir einbildest, daß es mir leicht sein werde, mich einer Schauspielerin zu bemeistern. Hab von Charlotten andere Begriffe. Ich würde in diesem Falle gleich von ihr ablassen, denn ich bin der alltäglichen Possen überdrüssig. Das Haus, darinn sie wohnt, ist keineswegs ein solches, wo man einen Auftritt deiner Art spielen kann. Gewiß ist keinem da, ohne die gehörige Bescheidenheit, der Zutritt verstattet. Charlotte hat in der ganzen Stadt den Ruf der Tugend, sie stehet unter der Aufsicht einer Mutter, welche sie nach der Regel des Wohlstandes erzogen hat. Ich schwöre dir, Major, es giebt

in jedem Stand eben so wohl rechtschaffene Leute, als unter dem Adel. Herr S.. ihr Stiefbruder, ist der Director des hiesigen Theaters, ein guter Kerl wie es scheint. Er ist ein ein guter Schauspieler, in vielen Rollen unnachahmlich, im Komischen besser als im Tragischen; man sieht ihm im Umgange den Schauspieler gar nicht an. Ihre ältere Schwester wird eben sowohl als sie für ein Mädgen von Geist und Sittsamkeit gehalten. Sie spielt vortrefflich, mehr gebildet als Charlotte, verbindet die Kunst mehr dem Talente. Charlotte ist ganz Natur.

Und nun — doch du schreibst mir, daß ich dergleichen Händel aufgeben möchte. Du erinnerst mich an meine bevorstehende Verbindung. Du weist, wie wenig mein Herz Antheil daran hat. Die Gräfin hat mir geschrieben — — — Was sie schreibet?

Marion pleure, Marion crie,
Marion veut qu'on la marie.

O! wie bin ich doch der abgeschmackten Geschöpfe müde! Sie entstehen, werden, wachsen, lieben, empfinden und sterben, wie sie der liebe Schlendrian, den sie große Lebensart nennen, hinschiebet. Wie gerne wollte ich der Gräfin meinen Rang und alles überlassen, wenn nur Charlotte mein Herz bliebe!

Ich habe versucht, an sie zu schreiben. Eine Alte, die durch Unglücksfälle arm geworden ist, und die das gute Mädgen von ihrem Natelgeld unterhält, diese Alte hatte ich auf meine Seite gebracht, ihr den Brief zu überbringen. Ich konnte sie nicht dazu bewegen; sie sagte, daß sie durch einen ähnlichen Fall, die Gunst ihrer Wohltäterin bald verlohren hätte.

Sie wird bald mit der Gesellschaft nach S.. gehen. Ich werde sehen, wie ich ihre Abwesenheit ertragen kann.

Versichre alle, daß mich nothwendige Geschäfte hier aufhielten.

Charlotte an Sophien am 25ten Jan.

Sophie, muß es nicht eine feindselige Art von Welt seyn, wo zwey nicht eine Straße wandeln können, ohne einander im Wege zu seyn, so breit und betreten sie auch schon seyn mag? Ich habe Verdrießlichkeiten gehabt, die mich vom Theater verbannen mögten. Wollte ich dich mit Sachen unterhalten, die dich nicht kümmern können, ich wollte dir Dinge sagen, worüber dein gutes Herz erstaunen würde. Und dennoch, liebste Sophie, ist es wohl etwas anders, das die Talente anspornt, als dieser neidische Ehrgeitz? Ich selbst, die ich mit dir rede, bin versichert, daß es mich kränken würde, wenn eine kleine Belohnung der Ehre mir die Mühe nicht versüßte. Aber hassen, deucht mich, könnte ich keines, wenn es besser spielte als ich. Dieses hat bisher meinen Geschmack am Theater erhalten, und ich bin versichert, daß die Welt, so wie sie nun einmal ist, Theater und Romanen haben müsse, um Muster zu haben, ihnen nachzueifern, daß erdichtete Muster dazu am schicklichsten sind, weil wirkliche Muster in ihr fähiger sind, Neid als Nacheyferung zu erregen, daß ich mich nicht ganz vergebens bemühe — Du kennst doch den kleinen Licentiaten, der mich immer auf Unkosten meiner Schwester erhebet. Das Närrchen mögte

gern von meiner Schwester geliebet seyn, und weil er es nicht ist, suchet er sich dadurch zu rächen, daß er unsere ganze Gesellschaft in seinen Zeitungen, Wochenblättern und Scartequen einfeindet, [indem er meine Schwester und die übrigen durch mein Lob demüthigen will. Kanst du dir etwas Niedrigeres denken? Er hat mir manchen Verdruß gemacht, und meine Schwester, der ich ohne affectirte Demuth den Vorzug einräume, suchet ihn zu verbeißen, weil sie mich liebet, und das kränket mich. Das Zudringen des Baron S.. macht mir ebenfalls Kummer. Die meinigen wollen es übel auslegen. O! Sophie, bedaure deine Charlotte.

Charlotte an Sophien am 30ten Jan.

Ich habe einen entsetzlichen Schrecken gehabt, einen Brief von dem Baron S.. Es ist als ob ihn der Wind hergeweht hätte. Ich finde ihn des Morgens in meinem Zimmer. Ich wollte nachfragen, aber ich mögte mich nicht verraten. Mein Mägden habe ich, so gut ich konnte, ausgekundschaftet, habe ihr gleichwohl die Sache nicht offenbaren wollen. Es muß nichts davon wissen. Um unsrer Freundschaft willen, Sophie, was soll ich thun? Seine Ausdrücke sind ausschweifend. Rathe mir, ob ich ihm antworten soll. O! wie gerne wäre ich bey dir! Heute ist es unmöglich. Du bist mir nie so unentbehrlich gewesen, als jetzt.

Baron S.. an den Major von T... H.. den 4ten Febr.

Bey allem was heilig ist! ich liebe Charlotten. Und willst du alles wissen! Charlotte liebet mich; sie liebet mich; unaussprechliche Wonne! O! ich müste nicht durch die Spiegel deiner Augen jeden Pulsschlag deines Herzens geschaut haben, Charlotte, jenes innere Gefühl das meinige nicht überzeugt haben, wenn meine Gedanken Wahnsinn wären; ich müßte nicht lebhafter jenes Wesen, das Sympathie in den Staub goß, verehren, wenn mir nicht jede kleine Bewegung, jeder Athemzug sagte, daß sie mich liebet. Könnte ich eine Seele finden, die warm genug wäre, den Taumel meiner Brust mit sich zu teilen! Aber du, Major, du bist kalt wie die Eiszapfen des Nordpols.

Ich habe dennoch Gelegenheit gefunden, ihr einen Brief in die Hände zu spielen. O! was habe ich ihr nicht geschrieben! Ich habe in marternder Ungewißheit Tage geharret, habe Antwort von ihr erhalten, habe jedes Wort in mein Herz gedrückt. Der Brief hat ihr Ueberwindung gekostet. „Ich glaube, daß ich an denjenigen auch schreiben könne, mit dem ich reden darf." Sie weiß meiner Liebe keine Auslegung zu geben. „Verfolgen sie mich nicht weiter, um meiner Ruhe willen. Schreiben Sie mir nicht weiter, wenn ich die Hochachtung für sie behalten soll, die Sie verdienen". Nein, ich will nicht schreiben; ich will reden; ich will ihr vor den Augen der Welt sagen, was ich empfinde; und wehe dem, der meine Empfindungen verhöhnet!

Sie wird nunmehr in wenigen Tagen von hier gehen. Es ist nicht weit von hier bis S... Dennoch wollen meine Umstände den hiesigen Aufenthalt nicht länger verstatten. Man verlangt, daß ich zurückkommen soll. Ich weiß noch nicht, was aus mir werden wird. (Fortsetzung folgt)

Rundschau

Die Hermannsschlacht

Man hatte allgemein erwartet, daß zur Wiedereröffnung der Schackgalerie die münchener Hofbühne eine der Tragödien des Grafen vorbereiten werde. ‚Timandra' und ‚Die Pisaner' sind zweifellos die besten Dramen, die die münchner Schule (Geibel und die Seinen im weitesten Sinn) geschaffen, und trotz den psychologischen Unzulänglichkeiten hätten die beiden Werke bei ihrer formalen Schönheit und technischen Vollendung den Versuch einer Aufführung wohl gelohnt. Mehr jedenfalls als Martin Greifs gräßliches Trompetenstück ‚Prinz Eugen', das man uns in einer lärmenden, schülerhaften Vorstellung zu hören gab. Zudem hatte die Hofbühne ‚Die Pisaner' schon bei Lebzeiten Schacks mit Erfolg gespielt; zur ‚Timandra' hatte der junge münchner Komponist Hartmann-Trepka eine Ouverture geschrieben, die im Konzertsaal Aufsehen erregte, und das Hofschauspiel taugt gerade in seinem gegenwärtigen Bestand vortrefflich zur Bewältigung derartiger rhetorisch-repäsentativer Aufgaben. Kilians Zusammenstellung des Repertoires zeigt, daß er diese stärkste Seite des Ensembles auch sehr wohl erkannt: warum ging er an Schack vorbei und wagte das ganz aussichtslose Experiment, Kleists ‚Hermannsschlacht' mit seinen Spielern zu gestalten?

Kilian hat das patriotische Pathos, das das Drama durchweht, zurückgedrängt, hat überhaupt den Schlachtenlärm gedämpft, der das Werk durchhallt. Es beweist nun gewiß die rechte Einsicht in Kleists Kunst, wenn man das Roh-Aeußerliche dämpft, um das Menschliche zu betonen, das alle die wirren Geschehnisse durchschimmern soll. Aber was nützt es, dies Stoffliche behutsam in den Hintergrund zu schieben, wenn das Seelische nicht gestaltet werden kann? Kilians Regie offenbarte gerade dadurch die ganze Unzulänglichkeit seiner Spieler. Er mag sich richtig gesagt haben, daß das Stück sinnlos wird, wenn die Fürsten und Hauptleute der Cimbern und Katten und Sigambrier, und wie sie alle heißen, nichts weiter sind als bärtige, wild angezogene Männer, daß jeder einzelne für sich etwas bedeuten muß: aber was nutzt diese Erkenntnis, da doch nur ein paar dieser Rollen mit Spielern von Eigenzügen besetzt werden konnten und der Rest peinlichste Konvention bleiben mußte? Da man die Germanen nicht zu Kleistischen Einzelmenschen machen konnte, warum sie nicht als Masse taciteisch wirken lassen? An den paar ärmlichen Jubelgreisen, die so unter Kilians Leitung, jeder für sich und keiner für alle, Germanien verkörperten, hätte weder Kleist noch Tacitus Freude gehabt.

Und was war das für ein Hermann, der diese Germanen befreite! Wie konnte Kilian, der doch ‚Maß für Maß' und den ‚Bruderzwist', Babs ‚Blut' und ‚Die natürliche Tochter' so respektabel inszeniert hat, wie konnte er Deutschland von diesem Hermann befreien lassen! Gewiß hat Kleists Cheruskerhäuptling manches Bürgerliche an sich: aber wie diese tief wurzelnden Bürgerinstinkte ihm den klaren, graden Tatensinn keinen

Augenblick verwirren, wie er sie im rechten Moment ohne Zögern herrisch von sich weist, just das ists, was Kleist gestalten wollte, just das ists, was das Werk zu dem tyrtäisch-festlichen Gesang macht, um den der Dichter heißen Herzens rang. Kleist ist nicht Shaw, und sein Hermann ist was mehr als der liberal-rhetorische Großpapa, der er durch Herrn Ulmer wurde.

Für die Thusnelda die rechte Spielerin zu finden, dürfte überall schwer halten. Hermanns Thuschen ist eine späte, ungeschlachte Enkelin der Penthesilea, ein gigantischer Backfisch, der, aus dem Geleise geraten, den armen, eleganten Ventidius — weil er sich, in der Oednis der Barberei zu Tod gelangweilt, einen kleinen harmlosen Flirt gestattet — wuchtig zerschmettert. Emma Berndl spielte die täppisch anmutige Heldin mit guter Routine und ohne jedes Verständnis.

Lebhaft bedauerte man die Römer, die von der Hand solcher Germanen fielen. Denn Lützenkirchen war ein so geschmeidiger, weltmännischer, stolzer, sicherer Varus und Birrons Ventidius ahmte ihm diese Tugenden so treulich nach, daß man der bieder brutalen Schläue Hermanns zwiefach gram sein mußte.

Lion Feuchtwanger

Der eingebildete Kranke

Molières Lustspiel kann auf zwei Wegen dem gegenwärtigen Empfinden genähert werden. Entweder wird das Charakterlustspiel reliefartig vom Hintergrund der Aerztesatire abgehoben; oder der Bearbeiter schlingt die Aerztesatire durch das ganze Werk und verrät durch ausgelassene Possentöne, wie wenig ernst die Angriffe im Kern gemeint sein sollen. Dann wäre das Werk eine Riesenhyperbel, motiviert durch groteske Hypochondrie. In beiden Fällen müßte das Gröbste gestrichen und der Rest prestissimo über die Bühne gehetzt werden. Hätte Lindau das getan und hätte er alle Jugenderinnerungen ausgeschaltet, dann hätten wir Angelique und Cleanthe, Beline und Beralde wie alte, neu gewonnene Freunde wieder begrüßen können. Leider hat er nur Toinette, der Wirtschafterin Argans ein neues Gesicht gegeben, und das durch einen Gewaltstreich. Er machte aus der naseweisen Kammerzofe eine lustige, alte Haushälterin und vertraute dem kecken Spiel der Schramm (mit der behäbigen Visage von anno dazumal) die dramatische Führung an. Die andern Personen ließ er unverändert. Sie sind nach alter Schablone kostümiert und geschminkt — Dutzendfiguren aus einem, meinethalben: Lindauschen Lustspiel. Der Thomas des Herrn Vallentin versuchte so etwas wie eine Charakteristik, erweckte aber höchstens Sehnsucht nach Herrn Waßmann, und das Tempo, mein Gott, das Tempo — man sagt sich schon die zwei nächsten Szenen vor, während sich gerade etwas zur Türe hereintrollt, was längst draußen sein sollte.

Selbst der große Vollmer brachte nicht viel Leben ins Spiel. Die Figur war physiognomisch verschwommen, hinterließ kein besonderes, vom Menschen Vollmer getrenntes Bild und war leider stillos. Sich selbst überlassen, pendelte Vollmer zwischen dem geronnenen Burgtheaterpathos des Schauspielhauses und seiner angeborenen Natürlichkeit. Er hatte herzliche Momente und hübsche Einfälle, und erweckte durch die sprunghafte Drastik seiner Körperlichkeit die lauteste und lauterste Heiterkeit. Sein vornehmes Aristokratengesicht schrumpfte welk zusammen, wenn sich Argan Krankheiten suggerierte und wurde licht, warm, hell, wenn er ver-

riet, daß er den Humor der Situationen selbst verstand. Aber darüber hinaus fehlte die Einheit der Charakteristik (fehlte der Regisseur), und so sicher ich nie eine von Vollmers kleinen Figuren, etwa den Pförtner auf Macbeths Schloß vergessen werde, habe ich jetzt schon Mühe, mir den Gesamtklang dieses Argan zu vergegenwärtigen.

Hat der Regisseur Lindau in allen diesen Punkten versagt, so war die Arbeit des Dramaturgen Lindau teils unvollkommen, teils fruchtlos, weil ihn seine eigene Regie im Stiche ließ. Der Dialog über den Unwert der Aerzte wurde an falschen Stellen gekürz tund sein Tempo genau so verschleppt wie das Tempo der ganzen Aufführung. Ich glaube gern, daß Herr Lindau sie sich anders vorgestellt hat, und konstatiere, daß immerhin ein frischerer Zug durch das bröckelnde Schauspielergemäuer wehte. Aber die Lustigkeit war recht erzwungen, und der Faschingsscherz, der vor und nach dem Lustspiel getrieben wurde, hatte mehr von einer obligaten Silvesterheiterkeit, als von dem tollen Treiben der Twelfth-Night. Die meisten Einfälle waren der Reinhardtschen Inszenierung von ‚Was Ihr wollt‘ abgeguckt, und alles, was damals diesem Künstler als Unfug, Cirkushatz, Vergewaltigung des Wortes und Entweihung der moralischen Anstalt aufgemutzt wurde, war jetzt bei Lindau ein Ereignis, Fastnachtsstimmung, ein Fest und was nicht alles noch mehr. Natürlich verhielt es sich umgekehrt. Die hinter weißen Schleiern kreisende Drehbühne des Deutschen Theaters mit ihren phantastischen Bildern und Gruppen war die rationalistische Realisierung eines romantisch-dyonisischen, traumhaft wilden Wirbels. Lindau ließ dagegen hinter schwarzen Schleiern ein Dutzend kostümierter Arbeiter unter Musikbegleitung Möbel rücken! So mag es charakteristisch sein, daß zwei Momente als Gewinn dieser hochgefeierten Vorstellung in die Erinnerung verschlossen werden. Ein Ständchen im Vorspiel, das ich Lully zuschreibe, und die reizende kleine Lotte Müller, das allerliebste Theaterkind und eins der stärksten Talente des Hoftheaters. Felix Stössinger

Das Wunder

Ssawa ist der Held der vier Akte, und daß Feuer heilt, ist seine Ueberzeugung. Von der Kultur nämlich heilt. Sie habe die Erde in eine Senkgrube verwandelt und in eine Sklavenherberge. Zwar liegt hier eine sanfte Taschenspielerei für unhistorische Steppengemüter vor, indem christliche Kultur und Kultur überhaupt glattweg gleichgesetzt wird; und neu ist es auch nicht sonderlich: mit ein bischen andern Worten preisen es die Nietzscheschüler aller Orten. Nur wollen nicht alle diese Titanen immer gleich den Ossa auf den Pelion stülpen: die Synthese von Sils-Maria und Jasnaja-Poljana ist immerhin originell. Polyklet und den Conte Veith, Shakespeare und Elsie Siegels chinesischen Kellner, den Poseidontempel zu Paestum und Hamburgs Sankt Pauli in einen Sudeltopf zu werfen, das hat bisher selbst Herr Karl Kraus nicht gewagt, der doch auch in zwangloser Folge den „nackten Menschen auf der nackten Erde“ verlangt. Vielleicht war ihm das Rezept Ssawa Tropinins doch bisher ein klein wenig zu simpel: die Decke samt Tellern und Tassen, Gläsern und Gabeln und Schüsseln herunterzureißen, das hieße wohl selbst diesem Zappelphilipp unter den Weltverbesserern zu summarisch „reinen Tisch machen“.

Den spottleichten Nachweis zu führen, daß und warum das zusammengedachte Evangelium des

kleinen russischen Rousseau noch viel schiefer ist, als das immerhin recht eigenwüchsige seines großen französischen Urahns, das ist nicht nötig. Denn ob der dünnblütige Debattierer und Demolierer der Haubenstock für seines Schöpfers Weltanschauung ist oder nicht, das ist sehr gleichgültig; wir treiben hier keine Politik. Und ebenso wenig bedarf es einer langwierigen Auseinandersetzung über die Täppischkeit, mit der er seine weltumwälzenden Ideen in eine winzigtückische Bombentat umsetzen will. Das Leben selbst macht sie ja lächerlich. An der Dummheit der Vielen, die jeder heilenden Lohe widersteht, und der Schlauheit der Wenigen, die noch an jedem Schadenfeuer ihr Süpplein zu kochen verstehen, zerschellt alles zu Hohn und Blut. Wer die Menschheit von sich selst erlösen will, muß schon darauf gefaßt sein, daß sie ihn kreuzigt: ein Narr oder ein Schelm, wer den Preis nicht zahlen will. Das hätte sich Ssawa Tropinin, der „alles weiß", selbst sagen können.

Wäre Leonid Andrejew nichts als ein Dichter, würde ihm die Bühne nicht immer zur Tribüne und das Kunstwerk zur Kanzel, zöge er statt dessen die Stränge der Handlung straffer an und motivierte so gut wie er charakterisiert, so hätten wir hier die Lourdeskomödie, wie sie leibt und lebt; und uns hätte wohl dasselbe wilde, schmerzhaft-wollüstige Krampflachen geschüttelt, in das Tjucha Tropinin, der Trunkenbold, der nur Fratzen in der Welt sah, aber nie lachen konnte, ausbricht, da er den Bruder, zu dem er mit der dumpfen Ehrfurcht des Willenlosen vor dem Willensstarken aufschaute, nun im Staub liegen sieht, gesteinigt, verstümmelt, entstellt. Eine Figur von Shakespearescher Macht und Pracht ist dieser Tjucha, und andre sind es nicht minder; eine breite Fülle primitiver Metaphysiker schafft eine hinreißende Atmosphäre russisch-bäuerlicher Grüblermenschheit, die nicht leben will, wenn sie nicht weiß, warum sie lebt: ‚König Herodes', Ssawas, des bläßlichen Antichristen, blutvoller christlicher Gegenspieler; Ssawas ekstatische Schwester; der Seminarist Speranski; der Novize Wasja, der von fern an Schönherrs Knechte erinnert, aber minder gezwungen in die Handlung hineinstilisiert ist und drum von der Regie nicht einfach hätte fortgelassen werden dürfen.

Diese hat überhaupt, in so dankenswerter Weise sie mit vielem Diskussionsschutt aufgeräumt hat, doch manchmal zu tief ins blühende Episodenfleisch geschnitten und das Stück so zu einer charakterlosern Sardouiade gemacht, als es in Wirklichkeit ist. Dies sicherte allerdings den für die Königgrätzerstraße außergewöhnlich anständigen und ernst zu nehmenden Beifall; zusammen mit der im großen und ganzen vortrefflichen Einzeldarstellung. Denn da den Herren Licho und Herzfeld und den Damen Mayer und Richard ihre Rollen auf die Leiber paßten und besonders der stets outrierende und meist den Bassermann in der Westentasche mimende Herr Wlach in seinem Element fratzenschneidender Hysterie war, so konnte leicht eine lebensvolle Leistung zustande kommen. Und die Fehlbesetzung des Kondratius durch Nissen machte der gute Gedanke, Kayßler den sich selbst verzehrenden Kindermordkönig zu geben, wett. Leopolds immer überwältigender Komik hätte hier vielleicht ein kleiner Dämpfer gehört. Unbedingt aber wäre eine Massenregie notwendig gewesen: die Wallfahrer waren eine so kleinlaute Sippschaft, daß ihr plötzlicher blutrünstiger Fanatismus recht überraschte. Harry Kahn

Aus der Praxis

Annahmen

Max Grube und Rudolf Lothar: Der Kardinal, Vieraktiges Schauspiel. Gera, Hoftheater.

Max Reichardt: Der Volksbankier, Vieraktiges Volksstück. Potsdam, Königliches Schauspielhaus.

Gebhard Schätzler-Perasini und Richard Keßler: Der von Rambow, Lustspiel. Chemnitz, Stadttheater.

Richard Warmer: König Ywain und sein Schatz, Vieraktiges Romantisches Verslustspiel. Dessau, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

17. 9. Hans Karl Abel: Michel Angelo, Historie. Straßburg, Stadttheater.

23. 9. Max Dreyer: Des Pfarrers Tochter von Streladorf, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Lessingtheater.

24. 9. Georg Okonkowski: Das ist der Gipfel, Dreiaktiger Schwank. München, Volkstheater.

25. 9. Leo Walther Stein: Leutnantsmündel, Lustspiel. Bromberg, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Henning Berger: Sintflut, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Abel Hermant: Im Luxuszug, Vieraktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Henry Kistenmaeker: Die Liebe macht blind, Einaktiges Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

Giraudin: Drei Frauenhüte, Einaktiges Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

Pierre Veber: Der Vierzehnte, Einaktiges Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

3) in fremden Sprachen

Arthur Bernède und Henry Cain: Die französische Revolution, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Eugène Brieux: Suzette, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Pierre Decourcelle: Der König ohne Reich, Schauspiel. Paris, Porte Saint Martin.

Nancey und Armont: Theodore & Cie., Schwank. Paris, Nouveautés.

N. Niccoli und Auguste Novelli: Das stille Wasser, Schauspiel. Rom.

Arthur W. Pinero: Mitten im Kanal, Schauspiel. London, St. James Theatre.

Cecil Raleigh und Henry Hamilton: Die Peitsche, Sportdrama. London, Drury Lane.

Teresa Ubertis: Das Glück, Dreiaktiges Schauspiel. Mailand, Teatro Olimpia.

Deutsche Dramen im Ausland

Bukarest: Stein unter Steinen, Schauspiel von Hermann Sudermann.

Neue Bücher

Dramen

Björnstjerne Björnson: Wenn der junge Wein blüht, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, S., Fischer. 179 S.

Herbert Brakebusch: Armin, Fünfaktiges Trauerspiel. Wolfenbüttel, Julius Zwißler. 123 S. M. 1,20.

Konrad Falke: Die ewige Tragödie, Drei Einakterzyklen. I. Träume. 1. Dante Alighieri. 2. Michel Angelo. 3. Giordano Bruno. Zürich, Rascher & Co. 103 S.

John Galsworthy: Der Zigarettenkasten, Vieraktige Komödie. Berlin, Bruno Cassirer. 96 S.

Franz Kaibel: Wenn Verliebte schwören, Lustspiel in sechs Verwandlungen. Karlsruhe, Friedrich Gutsch. 163 S. M. 2—.

Ludwig Loeser: Die Krone, Fünfaktiges Schauspiel. Wolfenbüttel, Ludwig Zwißler. 118 S. M. 2.—

Zeitschriftenschau

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. 3. Cressida. Der neue Weg XXXVIII, 38.

Herbert Eulenberg: Die Notwendigkeit staatlicher Theaterschulen. Der neue Weg XXXVIII, 37.

Lion Feuchtwanger: Wedekind der Moralist. Der neue Weg XXXVIII, 38.

S. Friedlaender: Auftakt zu einer Philosophie des Theaters. Theater 2.

Alexander von Gleichen-Rußwurm: Die Frau in Shakespeares Drama. Deutsche Bühne 13 und folgende.

Hanns Hansen: Faust auf der Bühne. Der neue Weg XXXVIII, 37.

Julius Hart: Die Entstehung der Freien Bühne. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIV, 2.

Gustav M. Hartung: Die Stellung des Agenten im Theaterbetrieb. Deutsche Theaterzeitschrift 51.

Memor: Alexander Girardi. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIV, 2.

Herm. S. Rehm: Die Schaubühne der Perser. Deutsche Bühne 13, 14.

E. Rotth: Die Toilettennot bei unsern Schauspielerinnen und ein Versuch zur Abhilfe. Masken V, 3.

Paul Scheerbart: Die veraltete Milieukunst und die Verschwendungssucht in der Ausstattung der Theaterstücke. Masken V, 3.

Johannes Schlaf: Emile Verhaeren. Westermanns Monatshefte LIV, 2.

Theaterbau

In Aussig ist ein neues Stadttheater eröffnet worden. Es ist, von dem wiener Architekten Alexander Graf, im Stil der modernen Barocke gebaut, bedeckt eine Fläche von 1700 Quadratmetern und faßt 930 Personen. Der Zuschauerraum ist in den Farben Weiß, Rot und Gold gehalten, hat Logen zu beiden Seiten und ein großes Amphitheater im zweiten Rang. Alle theatertechnischen Errungenschaften der letzten Jahre sind verwendet worden. Die Direktion hat für die ersten drei Jahre Maria Pospischil übernommen.

Das neue Stadttheater in Basel, das nach dem Brande des alten Theaters am Steinenberg von dem Architekten Fritz Stehlin-von Bavier erbaut wurde, ist ein gedrungener weißer Barockbau von größter Einfachheit. Die Bühne ist breit und außerordentlich tief. Die Direktion hat Leo Melitz, der Leiter des alten Theaters.

Das zweite städtische Theater von Chemnitz, das kürzlich eingeweiht wurde, ist von dem Stadtbaurat Moebius im Stil der Spätrenaissance erbaut. Es faßt 1300 Personen.

Der Neubau des Stadttheaters von Osnabrück, der sich mitten im Verkehrszentrum der Stadt erhebt, ist in ausgesprochen modernen Formen gehalten. Das Bauwerk zeigt außen in scharf ausgeprägten Umrissen die innere Raumeinteilung. Ueber dem langgestreckten Zuschauerraum, der von intimer Wirkung ist, erhebt sich in kühn geschwungenen Linien mit steilem Giebel das mächtige Bühnenhaus. Die gesamten Baukosten betragen, den Grundstückerwerb mitgerechnet, 700000 Mark.

Wolfenbüttel hat durch die braunschweiger Architekten Rasche und Kratzsch ein Stadttheater erhalten, dessen Bau 200 000 Mark gekostet hat, und das 730 Personen faßt. Es werden jährlich je zwanzig Vorstellungen des braunschweiger Hoftheaters, des hildesheimer Stadttheaters und der braunschweiger Operettensommerbühne stattfinden.

Engagements

Berlin (Neues Schauspielhaus): Ida Wüst.

(Schillertheater): Frieda Lehndorff-Schöttle.

(Trianontheater): Edmund Heidtmann.

Bern (Neues Stadttheater): Rudolf Lange.

Bremen (Stadttheater): Elfride Hinze.

Cöln (Residenztheater): Anka Landsberg-Rakaricz, Dr. Ludwig Landsberg.

Flensburg (Stadttheater): Friedrich Hölzlin 1909/11, Ernst Sladeck.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Hans Gerlach, Gustav Schenk.

Graudenz (Stadttheater): Walter Truhlsen.

Hamburg (Neues Theater): Leonie Duval, William Schwarz 1909/10.

(Schillertheater): Elsa Metzger 1909/10.

Hannover (Residenztheater): Emmy Wolf.

Königshütte (Stadttheater): Carl und Marie Sauermann 1909/10.

Magdeburg (Wilhelmtheater): Mia Adam, Dora Bühner.

Meran (Stadttheater): Anton Ott.

Mülhausen (Stadttheater): Ernst Gerlach.

Münster (Stadttheater): Max Leonus 1909/10.

Nürnberg (Intimes Theater): Karl Suttner 1909/10.

Stralsund (Schauspielhaus): Louise Findeisen.

Wien (Neue Wiener Bühne): Lisbet Steckelberg.

Todesfälle

Max Mansfield in New York. Früher Direktor des Deutschen Theaters in New York.

Siegmund Steiner in Berlin. Geboren 1854. Operettentenor.

Alexander Strakosch in Berlin. Geboren am 3. Dezember 1845 zu Sebes bei Eperies in Ungarn. Vortragsmeister des berliner Deutschen Theaters.

Reinhold Wellhof in Berlin. Geboren am 30. Januar 1850 in Kronstadt. Operettenkomiker.

Nachrichten

Hedwig Wangel vom berliner Deutschen Theater will sich von der Bühne zurückziehen und einem religiösen Leben widmen. Das Deutsche Theater betrachtet sein Mitglied als beurlaubt.

Zur Ueberwachung der Theater, öffentlichen Versammlungsräume und Zirkusanlagen ist für den Umfang des Landespolizeibezirks Berlin eine Kommission gebildet worden, die sich zusammensetzt aus dem Dirigenten der Theaterabteilung des Polizeipräsidiums, Oberregierungsrat von Glasenapp (Stellvertreter Regierungsassessor Freiherr von der Goltz), Geheimen Baurat Graßmann (Stellvertreter Baurat Schneider) und Branddirektor Reichel (Stellvertreter Oberbrandinspektor Reinhardt).

Die Presse

1. Robert Overweg: Der Befehl des Fürsten, Lustspiel in vier Akten. Berliner Theater.

2. Leonid Andrejew: Das Wunder, Drama in vier Akten. Hebbeltheater.

Berliner Tageblatt

1. Mit allen Einschränkungen ist das Lustspiel ein wirklich lustiges Spielchen.

2. Das Drama gibt wieder einmal mehr Bühnenbilder über äußere und seelische Zustände als Schicksale eines Menschen.

Lokalanzeiger

1. Ein echter Witzblattspaß, der sich weder durch Feinheit noch durch Grazie auszeichnet.

2. Alle singen dasselbe Lied, dessen Melodie uns bekannt ist, und das in seiner düstern Monotonie nur zu leicht zum Schlummerlied wird.

Morgenpost

1. Mit Serenissimussatiren und ähnlichen Lustigmachereien sind wir nun nachgerade reich gesegnet, und Overwegs umständlich breit vorgetragenes Stück kommt als sehr später Nachzügler.

2. Erst zum Schluß des zweiten, dann im dritten Akt ringt sich auch ein wenig das Poetentalent Andrejews durch.

Börsencourier

1. Die karge Handlung, auf vier Bilder ausgereckt, hätte kaum für einen Erfolg ganz ausgereicht, wenn nicht der überpfefferte Stoff die Liebhaber der Pikanterie gereizt hätte.

2. Die endlosen philosophischen Grübeleien, die breiten Auseinandersetzungen, an sich so unecht russisch, riefen eine lebendige Anteilnahme nicht hervor.

Vossische Zeitung

1. Dem Schwank fehlt Salz und Pfeffer, überhaupt ein bestimmter Geschmack, wenn auch das Gericht dem weniger wählerischen Teil des Publikums zu munden schien.

2. Alles wurde uns immer ferner und fremder, und über die Bühne ging kein Mensch, in den wir uns brüderlich empfindend einleben konnten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 42
14. October 1909

Die Gegenwart der deutschen Schauspielkunst / von Willi Handl

(Fortsetzung)

Um ihr zu entrinnen, wird es auch diesmal nicht der treuen Befolgung von Grundsätzen bedürfen, sondern großer Persönlichkeiten, in deren künstlerischem Tun diese Grundsätze ohne sich wissentlich zu verkünden, doch auf das Anschaulichste zum Erlebnis werden. Es ist nämlich nicht wahr, daß Begabung allein den Wert des Schauspielers in seiner Zeit bestimme. Der billige Satz, daß es nur zweierlei Schauspieler gäbe, talentierte und talentlose, muß aus Betrachtungen von weiterer Perspektive ausgeschaltet bleiben. Denn es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß nicht jedes Talent für jede Epoche der allgemeinen Entwicklung gleich brauchbar und gleich förderlich ist. Es ließen sich mancherlei Beispiele dafür anführen, wie auch in unsern Tagen starke Talente dem Geiste der Epoche gegenüber mehr oder weniger versagt haben; wie andre, deren Begabung nur mäßig zu sein scheint, lediglich durch die glückliche Spiegelung ihrer spezifischen Anlagen im Geschmack und Wesen der Gegenwart über Gebühr vergrößert erschienen. Was hat nicht alles die letzte starke Welle extrem realistischer Darstellung ohne Verdienst emporgehoben oder trotz Verdienst hinuntergespült! Dies genüge, um darauf hinzuweisen, daß auch das Talent nicht absolut, sondern nur im Einklang mit dem Sinn und Willen der Gegenwart voll wirken kann. Die peinliche Aufzählung von Namen sei mir erlassen.

Indessen, von zwei Instituten wird hier doch ausdrücklich die Rede sein müssen, weil sich in ihnen der Kampf der Schauspielerei um den zeitgemäßen Stil am deutlichsten und beispielkräftigsten abspielt. Hat sie dieser Kampf doch sogar in eine Art Feindseligkeit zu einander gebracht, die freilich, so ist zu vermuten, mehr in den aufgeregten Gemütern des lärmbegierigen Publikums als in den Kanzleien und unter den Künstlern selbst empfunden werden dürfte. Aber da sich beide mit stark betonter Absicht darum bemühen, die fortgeschrittenste Form ihrer Kunst zu repräsentieren,

so kann wohl aus ihrem Wettbewerb eine gewisse eifersüchtige Nebenbuhlerschaft nicht ganz ausgeschlossen sein. Oft werden sogar ihre verschiedenen Arten der Kunstübung als prinzipielle Gegensätze hingestellt.

Oft wird gesagt, daß Brahm und Reinhardt — diese beiden sind natürlich gemeint — gegeneinander stehen wie das Streben nach Realität gegen den Willen zum Stil. Oder wie das psychologische zum dekorativen Prinzip. Oder wie die Kunst der Innerlichkeiten zu den Künsten der Aeußerlichkeit. Oder wie das Theater der großen Menschen zum Theater des großen Regisseurs. Oder auch wie die rein seelische zur rein sinnlichen Auffassung der Theaterkunst. Oder ähnliches. Soviel Wahres auch in jeder dieser Behauptungen liegen kann, so falsch sind sie alle zusammen in ihrer harten, aburteilenden Deutlichkeit. Sie heben das Auffallendste hervor und verwechseln es mit dem Wesentlichen.

Ich glaube, daß hier ein ziemlich gleichgerichtetes Ringen sich blos an verschiedenem Material erprobt; und auch diese Verschiedenheit ist weit mehr ein Ergebnis der historischen Entwicklung als der persönlichen Richtungen des Geschmacks. Denn als der jüngere dieser beiden Führer die Schule des ältern brüsk verließ, mag ihm wohl die revolutionäre Stimmung eingegeben haben, daß er zum Ueberwinder des andern eingesetzt sei. Aber später muß ihm klar geworden sein, daß es nichts zu überwinden, sondern nur fortzuführen und auszugleichen gab. Und fortgeführt und ausgeglichen wurde ebensogut auf der andern Seite. Hier wie dort galt es, die Persönlichkeiten, die das Prinzip der sachlichen Treue und Nüchternheit herangezüchtet hatte, vom Zwang dieser sparsamen Tugenden wieder loszubinden und ihnen auf irgend einem dramatischen Gebiet die Freiheit zu finden, in der sich ihre Kräfte zu ihren vollen Maßen nach ihrer eigenen Art entfalten konnten.

Es gehört aber zu den großen Wundern der Künste, daß souveräne Freiheit ohne festen Stil nicht zu denken ist. Denn die Befreiung in den Künsten besteht ja immer nur darin, daß der natürliche Rhythmus der Persönlichkeiten in höhern Einklang mit den Ideen und Stimmungen der Zeit gebracht und von allem zufällig oder kleinlich Bindenden erlöst wird. Und dies war denn auch das gemeinsame Ziel, zu dem mehr oder weniger bewußt die beiden Führer des deutschen Theaterwesens auf scheinbar so verschiedenen Wegen vordringen mußten. Die Aufgabe ist dieselbe, aber weil Ursprung und Untergrund der Arbeit so sehr verschieden waren, darum mußten auch die Methoden zweierlei Gesicht annehmen. Es galt, denselben Gedanken in völlig anderm Material und in andrer Technik zu wirkendem Leben auszuformen. Bei Brahm war das Material gegeben, und die Technik hatte bereits ihre Tradition. Der Stoff war sozusagen präformiert, hatte bereits Prägung und Geltung gehabt, er bot der umgestaltenden Arbeit mehr Widerstand, aber auch deutlicher bestimmte Punkte für den tätigen Angriff. Es war leichter und schwerer zugleich, ihn aus der Enge der zeitlich beschränkten Menschennachahmung zur Höhe einer zeitbeherrschenden

Bildnerkunst empor zu bringen. Der Hebel war das Wort und sein Sinn. Der Naturalismus hatte die Gebärde als das beste Teil seiner Technik erblickt. Worte galten wenig oder nichts. Die sogenannte natürliche Sprechweise nivellierte sie alle, drückte sie in eine ebene Fläche oder warf sie in Haufen ohne Unterscheidung zusammen. Die kleine, sorgfältige, geschickt angesetzte Gebärde hatte immer das Wichtigste an menschlichen Eigenheiten oder Stimmungen auszusagen. Als nun dieser Stil, der die Sprache aus den Werten des künstlerischen Gebildes fast völlig ausgeschaltet hatte, allmählich verblichen war, da wäre die naturalistische Darstellung bis zum völligen Bankerott verarmt, hätte sie sich nicht doch auf das lang vernachlässigte Wort und auf seine sinnliche und gedankliche Macht besonnen. (Fortsetzung folgt)

Auf der Straße / von Peter Altenberg

Weshalb verwandeln sich denn alle herrlichen Dinge, die das gottähnliche Menschengehirn ausdenkt, ausdichtet, so baldigst in groteske Niederträchtigkeiten?!? Weil es im irdischen Dasein selbst eben überall zugleich Himmel und Hölle, betörenden Satan und beschützende Engel gibt!

Niemand, der die friedeatmende Natur lieb hat, den Wald, die Wiese, den Abend und den Morgen, den lässigen behäbigen Nachmittag und den Vormittag voll Kraft und lebendiger Pracht, niemand, der das Reh abends am Waldesrande betrachten möchte, die hungrige Krähe im Schneefelde, die aufblühenden und die absterbenden Gebüsche an den endlosen Straßen, die stürmischen Symphonien der Gebirgswässer und die edle diskrete Stummheit der einzelnen Baumgruppen, niemand würde dann durch die Welt dahinrasen in seinem heiligen Privatluxuszuge ‚Automobil' und so Menschen, Tiere und sich selbst gefährden!

Könnt ihr euch Beethoven, Goethe, Kant rasend dahinfahrend vorstellen, ihr reichen Menschen?!?

Das Leben in sich langsam einströmen lassen, heißt überhaupt nur: leben! Alles andre ist der armselige Versuch, in rasendem Tempo der Anklage Gottes zu entfliehen, daß man für die Schönheiten seiner Welt kein Auge, kein Ohr, keine Zeit übrig habe! Der Edelfiaker im Prater, der doch gewiß den Ehrgeiz besitzt, raschestens zu fahren, läßt uns dennoch den Genuß von taudampfenden Auen, von vereinsamten Wäldern, von alten Donaugewässern, von Kieselufern in modernsten abgetönten Farben, grau-braun-blau, von alten Weiden und kreischenden Krähennesterkolonien. Aber das rasende Automobil will dir deine ohnedies vom schweren Dasein tief bedrängte Seele einfach wegrasieren! Es will dich deinem eigenen Frieden durch bösartige Geschwindigkeit entführen! Fahret, vom Schicksal Begnadete, im Tempo eines Gummiradlers in der Praterhauptallee, haltet die Reichtümer der Natur für wichtiger als das Tempo, das ihr dabei einschlagt, und vor allem leset: Baudry de Sauniers ‚Kunst, zu fahren'!

Die Zuflucht

Dies Schauspiel eines französisch schreibenden Herrn Dario Nicodémi beruht auf einer Reihe äußerer und innerer Unmöglichkeiten. Damit es nicht schon in der Mitte des zweiten Aktes zu Ende sei, muß ein unendlich beneidenswerter Mann, der es sich leisten kann, keine Zeitungen zu lesen, keine Briefe zu öffnen und keine Menschen zu sehen, einem ausgepichten Halunken intimste Dinge anvertrauen, die er ihm weder nach seiner Nervenbeschaffenheit noch nach seiner Einsiedlervergangenheit noch in dieser Situation anvertrauen wird. Nicodémi erträumt eine jener Szenen, die Henri Bernstein zu dem höchstbesteuerten Dramatiker der Gegenwart gemacht haben. Er läßt dabei außer acht, daß selbst solch eine Szene nur einschlagen kann, wenn ihre Voraussetzungen wenigstens solange glaubhaft sind, bis die nächste Szene beginnt. Bevor diese noch beginnt, ist unser Autor bereits von dem fruchtlos bewunderten Bernstein zu einem peinlich mißverstandenen Ibsen übergegangen. Der Gegenstand des Männchenkampfes zwischen einem Timon von Agay und einem Wechselfälscher von Paris sieht sich plötzlich nur als Rachemittel benutzt, statt Liebeszweck zu sein. So ungefähr drückt ein junges weibliches Mitglied der pariser Gesellschaft die Sachlage aus! Den Timon nämlich hat seine Frau Juliette mit dem Wechselfälscher betrogen, und dafür hat Timon — beherrsche diese Lüge: Betrogener, betrüge! — dem Wechselfälscher aus Rachgier die Braut weggenommen. Nach kurzer Zeit aber liebt Timon das Mädchen mit ganzer Seele, mit ganzem Herzen und mit ganzem Gemüte, und es gibt keine Welt außer der bretternen, wo diese Braut diesem Geliebten diese natürliche Entwicklung gegen die verleumderische Behauptung dieses Bräutigams, daß sie wirklich nur Rachemittel gewesen sei, nicht glauben würde. Nicodémi braucht einen dritten Akt und läßt darum sein Fräulein Dora den Erklärungen des Freundes zunächst Verstocktheit, Mißtrauen und Daseinsekel entgegensetzen — bis die Ebebrecherin Juliette in einem durchaus unerwarteten Uebermaß von Edelmut, Resignation und Einsicht alle Mißverständnisse löst, die Hände der Liebesleute fürs Leben ineinanderlegt und das Publikum der Kammerspiele mit der Ueberzeugung entläßt, daß ‚Der Dieb', ‚Baccarat' und ‚Simson' wahre Meisterwerke sind. Sie sind auch bis auf die Knochen verlogen; aber sie sind immerhin gekonnt. ‚Die Zuflucht' ist nur bis zur Mitte gut gemacht; der wichtige, der ausschlaggebende Rest ist gestümpert. Jene verhehlen gar nicht, daß sie Reißer sein wollen. ‚Die Zuflucht' plustert sich mit erheuchelten Feinheiten, geschminkten Empfindungen und künstlichen Perspektiven recht widerwärtig auf. Als zuguterletzt eine wieder und wieder angedrohte Mutter, um deren Ruhe willen das zimperliche Söhnchen zum Timon

statt zum Arzt seiner Ehre geworden ist, als Statistin erschien und ihren stummen Segen erteilte, da fühlte man sich vollends aus den Kammerspielen in ein Peripherietheater des dicksten sentimentalsten Schwindels versetzt. Wie konnte — nicht der Künstler Reinhardt, sondern der Theaterpraktiker auf diesen imitierten Tait hineinfallen! Warum zieht er, wenn er schon einmal der Kasse zuliebe seine Intentionen aufgeben muß, nicht wenigstens das Original vor, das ihm die Kritik in ähnlichem Grade verübeln, die Menge aber aller Berechnung nach honorieren würde! Es kommt hinzu, daß der echte Bernstein bessere Rollen zimmert als der falsche.

So war die Schauspielkunst der Kammerspiele ganz auf sich angewiesen. Sie zerfiel an diesem Abend in eine italienische und eine norddeutsche Hälfte. Bassermann und die Durieux überboten einander an Kunst und Künsten; Wegener und die Höflich standen da und waren. Jene suchten mit sämtlichen Mitteln ihres Geistes und ihrer Körperlichkeit Schönheit und Bedeutung in zwei lächerliche Atrappen zu legen; diese schoben Herrn Nicodémi beiseite und begnügten sich, sie selbst zu sein. Dabei wird nicht nur der Rassengegensatz verursacht haben, daß mir die Norddeutschen eine reinere Freude bereiteten. Bassermann wurde mir auch zu deutlich. Je vornehmer und verschlossener er den Weltflüchtling von vornherein angelegt hatte, desto weniger bedurfte es so starker Zeichen, einer so unermüdlichen Mimik und einer so drastischen Gestikulation, um die Erregungen dieses Mannes zu vermitteln. Es wäre auf die Dauer vom Uebel, wenn Bassermann die Spielweise, die er in dem akustisch und optisch gleichermaßen verbauten Lessingtheater bei gewissen Rollen nötig hatte, um über die sechste Parkettreihe hinaus wirksam zu bleiben, nicht den weit günstigern Verhältnissen des Kammerspielhauses anmilderte. Die Durieux ist leichter, ohne deshalb künstlerisch zu leise zu sein. Aber sie war als Juliette manchmal unverständlich. Sie gab an einer Stelle ein Sprechcouplet in Prosa mit rasender Schnelligkeit, das als Ausdruck einer wie immer gearteten Not seines Eindrucks sicher gewesen wäre, wenn man auch nur ein Wort hätte erhaschen können. Gegen meine beiden Norddeutschen habe ich keinerlei Einwand. Daß sie sich nicht weiter um ihre Figuren kümmerten, daß Wegener weder ein Pariser noch ein Wechselfälscher zu sein versuchte, sondern ein ungebrochener, animalischer Kerl war, daß die Höflich nicht als das Produkt engbrüstiger französischer Eltern erschien, sondern in blühender, schwellender, gelbgoldener Blondheit prangte: das ist teils das Verdienst ihres Kunstinstinkts, teils das Glück ihrer Persönlichkeit. Ihnen sei es gedankt, daß Herr Nicodémi schließlich doch weniger schmerzhaft ertragen wurde als, Sauers Pilgram und Bassermanns Traumulus ausgenommen, alle übrigen Darbietungen dieses trostlos einsetzenden Theaterwinters.

Ein Liebeslied / von Else Lasker-Schüler

Aus goldenem Odem
Erschufen uns Himmel.
O, wie wir uns lieben. . . .

Vögel werden Knospen an den Aesten,
Und Rosen flattern auf.

Immer suche ich nach deinen Lippen
Hinter tausend Küssen.

Eine Nacht aus Gold . .
Sterne aus Nacht . .
Niemand sieht uns.

Kommt das Licht mit dem Grün,
Schlummern wir.
Nur unsere Schultern spielen noch wie Falter.

Per Bunkes Vorgeschichten / von Alfred Polgar

Per Bunke ist ein Original. Er sammelt Antiquitäten und ‚Vorgeschichten'. Er ist beladen mit dem ganzen Unrat, den der Ortstratsch eines Vierteljahrhunderts zusammengeweht hat. Und wenns dazu kommt, nützt er sein Wissen im Sinn eines edlen Räubers: zur Brandschatzung der Reichen und Ungerechten, zur Belohnung der Armen und Gedemütigten. Misthaufen sind sein Terrain. Wahrhaftige und symbolische. Dort gräbt er, ein betulich zwinkernder Maulwurf; und wenn er was halbwegs Brauchbares herausgestochert hat, Tatsachen-Abfälle, Kompromittier-Resteln, verräterische Schlechtigkeits-Exkremente, dann schleppt er seinen Fund nach Hause und wartet auf die gute Gelegenheit, ihn zu verwerten. Man mag sich vorstellen, wie's in Per Bunkes Hütte aussieht und wie's dort riecht. Dreckig. (Unverständlich, daß Per Bunke keine geißelnde Wochenschrift herausgibt.) Aber Per ist nicht nur schmierig, sondern auch kreuzbrav. Und es ist eigentümlich, wie diese beiden Qualitäten sich in ihm durchdringen, wie bieder seine Schmierigkeit und wie schmierig seine Kreuzbravheit wirkt. Per Bunke hat auch Humor: alle Fremdwörter verdreht er. Und er hat Gemüt. Fünfundzwanzig Jahre lang hütet er eine Leidenschaft für Juliane in seinem humoristisch verkrusteten Herzen; und wie er hört, daß es Sophie war, die der Kammerherr damals verführte und nicht Juliane, heiratet das alte Schwein ohne Zögern die spät, aber doch rehabilitierte Matrone.

Dann ist ein Kammerherr da. Ein schlechter Kerl. Wo er hintritt, wächst ein uneheliches Kind. Und wenn man glaubt, daß der Kammer-

herr alle seine Söhne zu sich nimmt oder in die Kadettenschule schickt, irrt man. Wenn er sie gezeugt hat, kümmert sich seine Psyche nicht weiter um sie. Geld gibt er her, Gefühle nicht. Meistens erwächst ihm daraus kein weiterer Schaden, nur in dem besondern Fall, den die Komödie ‚Per Bunkes Vorgeschichten' behandelt, zahlt der Kammerherr ordentlich drauf. Nämlich: Per Bunke fand seinerzeit im Misthaufen ein Brieffragment, das unzweifelhaft bezeugt, der Kammerherr sei Alfreds Vater. Und nun ist Per Bunke doppelt ergrimmt: a) aus Gerechtigkeitsliebe und Tugend schlechtweg, b) aus Eifersucht, weil er nämlich meint, von den zwei alten Tanten, bei denen Alfred heranwuchs, sei die eine die Mutter. Indessen aber, wie schon erwähnt, ists die andre; Sophie, nicht Juliane.

Fünfundzwanzig Jahre lang nützt der gute Per seine Wissenschaft, um dem Kammerherrn (der vor des alten Hausierers versteckten Drohungen Angst hat) Steine und Knochen als Antiquitäten zu verkaufen. Man wartet auf irgendeine sentimentale Rechtfertigung des Handels; etwa daß der Kammerherr zu wenig Opfer für den Sohn gebracht und daß nun Per ihm Geld abknöpft, um es Alfred und den Tanten zuzuschieben; Alimente auf Umwegen gewissermaßen. Aber keine nachträgliche Gloriole senkt sich auf Per Bunkes Erpresserschaft.

Alfred ist groß, die Tanten alt, Per Bunke immer schmieriger geworden. Da gerät nun der Kammerherr mit der ganzen Sippe in schwere Gegensätze. Alfred will ein Feld haben, um darauf Arme-Leut'-Kolonien zu errichten, der Kammerherr mag aber nicht. Der Kammerherr will einer Eisenbahn-Trace zuliebe das Häuschen der Tanten preisgeben, die Tanten wollens aber nicht dulden; Alfred möchte des Försters Tochter Grete heiraten, aber der Förster, eine servile Knechtseele, mag kein lediges Kind als Schwiegersohn, und der Kammerherr ist auf des Försters Seite; Per Bunke will nobel behandelt sein, aber der Kammerherr nennt ihn einen maskierten Bettler und droht mit dem Hinauswurf . . . Da geht nun Per Bunke heim, zieht seinen vergifteten Dolch, das Brieffragment, setzt ihn dem Kammerherrn auf die Brust und entlockt ihm: 1. das Feld für Alfred, 2. das Häuschen für die Tanten,3. des Försters Tochter für Alfred, 4. demütigfreundschaftliches Betragen gegen ihn selbst, PerBunke.

Ich vergaß zu erwähnen, daß Alfred, in einem ausschlißlich dieser Unternehmung gewidmeten Akt, von seinen zwei vermeintlichen Tanten energisch zu wissen verlangt, welche Tante denn eigentlich seine Mutter sei. Nach langem Hin und Her, Geziere und Geflenne, von dem umwimmert Herrn Geraschs gebärdengroßes Heldenpathos wunderlich genug sich ausnimmt, erfährt ers. „Mutter!!!" tönt der Schrei, und wie ein Schuß geht eine Umarmung los, unter deren Intensität das Haus erzittert. Es riecht nach Windeln in diesem Akt. Nach mirakulösen Windeln, die fünfundzwanzig Jahre lang ihre Feuchtigkeit hielten.

Dann sind auch Nebenfiguren im Stück, die für Heiterkeit sorgen. Sie sagen, unbewußt natürlich, zweideutige Sachen über den Kammerherrn,

wie: er ist der Vater der Gemeinde, und so. Nämlich, sie meinens phraseologisch und ahnen gar nicht, wie komisch-recht sie haben! Die Autoren, Anker Larsen und Egill Rostrup, amüsieren sich furchtbar dabei.

Man ahnt ungefähr die kritischen Assoziationen, die das Schauspiel ‚Per Bunkes Vorgeschichten' listig hervorlocken will: Dorfgeschichte; altväterlich derb und gemütvoll; Bauernbreughel; liebevolle Kleinmalerei; drollig; Holzschnitt; sonnig und intim; Heiberg; kräftig-genrehaft; schnurrig; Weisheit des Herzens; Lavendel.

Man ahnt auch, warum das Burgtheater gerne nach der Sache griff: wegen der kindlichen Kühnheiten des Stücks. Wegen seiner verwegen grimassierenden Harmlosigkeit. Ein uneheliches Kind im Mittelpunkt der Debatte! Ein Kammerherr Ziel des Spottes! Und Herr Thimig darf einmal etwa sagen: „Ich bin geladen! Wenn ich erst mein Mittagessen in mir habe, dann kommt die Explosion". So burgtheatermäßig devotestgewagt ist die Komödie; mit Pfötchen aggressiv; entzückend ordinär.

Aber man ahnt nicht, wie langweilig die vier Akte sind, wie peinlich kokett ihre launige Altväterei, wie fad ihre Feldblümchen-Poesie, wie unangenehm ihre bezuckerte Derbheit.

Und wie unschmackhaft ihr Humor! Jener dänische Humor, den nicht einmal das Tempo und die Virtuosität Gustav Wieds genießbar machen können. Denn das tränende Lächeln ist auf die Dauer nicht zu ertragen; und die karessierende Bosheit ebensowenig. Dieser Kater-Witz, der faucht und kratzlustig tut und sich krummen Rückens anbiedert. Dieses: die gefährliche Bestie machen und dabei mit allen Zutraulichkeiten des sanften Haustiers schmeicheln. Dieses: Zorn bellen und Liebe wedeln.

Das Burgtheater nahm die Komödie recht breit, langsam, behäbig, wichtig. Mit gründlicher, ausführlicher Delikatesse wurden Per Bunkes reiz- und wertlose Vorgeschichten behandelt. Die Regie sorgte für das Werk wie ein guter, etwas schwerfälliger Onkel. Ein süßlicher Beigeschmack von Idylle schlug vor.

Herr Devrient spielt den Kammerherrn mit der gewissen rauhen, hoffärtigen Borniertheit. Die humoristische Note wars, wenn der Kammerherr sich verplapperte und dann ärgerlich-rasch und -laut über die Verlegenheit hinwegknurrte. Frau Bleibtreu gibt der Kammerherrin ein sanft-ahnungsloses Wesen mit einem ganz aparten leisen Anschlag von stiller, vornehmer Lächerlichkeit. Fräulein Liesenberg und Frau Retty zirpen die Tanten, Herr Gregori macht den schlechten Förster, Herr Gerasch den faden Alfred.

Per Bunke: Herr Thimig. Er aß und trank sich satt an der Rolle. Er tauchte wonnig unter in Bonhommie und Launigkeit. Er spielte ‚Schnacken und Schnurren'. Zu Zeiten wurde er vor lauter liebevoller Versenkung in den Text ganz episch. Auf die Postille gebückt. Manchmal auch war er sehr komisch oder spielte überzeugend Warmherzigkeit, Träne in der Luftröhre, nicht zu verhaltende Empfindung. Singultus des Gemüts sozusagen.

München 1909 / von Harry Kahn

Es gilt jetzt, die Bilanz zu ziehen. Nicht die finanzielle; so interessant und instruktiv der Blick in das Hauptbuch einer Bühnenunternehmung sein müßte, die wochenlang in drei stundenweit von einander entfernten Städten des Reiches gespielt hat. Sondern: die formalästhetische Bilanz. Was hat die Blockpolitik auf dem Theater, die im Grunde so unnatürliche Verbindung von berliner Schauspielerkönnen und münchner Malerwollen, von sehr sichern Tatsachen und sehr seichten Theoremen im einzelnen für Früchte gezeitigt? Und: was sind die greifbaren Ergebnisse der beiden Festspielsommer für die aktiven und passiven Teilnehmer, sowie für die Allgemeinentwicklung des Theaters? Diese Fragen drängen sich jetzt auf.

Die erste ist praktisch in der Hauptsache bereits durch die Berichte beantwortet, die hier über einzelne Vorstellungen geliefert worden sind. ‚Hamlet' und ‚Hanneles Himmelfahrt', ‚Judith' und ‚Braut von Messina' wurden, im Guten und im Bösen, kaum anders gespielt, als sie mutatis mutandis in Berlin gespielt worden wären und voraussichtlich in diesem Winter auch gespielt werden. ‚Sommernachtstraum', ‚Räuber', ‚Revolution in Krähwinkel', ‚Lysistrata' waren einfache Uebertragungen von Vorstellungen, die schon in der Schumannstraße bewunderungswürdig waren und auf der Theresienhöhe um ebensoviel bewunderungswürdiger wirkten, wie der Unterschied im Flächenraum der Bühnen und in der Vollkommenheit des zu ihnen gehörigen Apparats beträgt. Diese alle und zur Not auch noch der ‚Kaufmann von Venedig', trotz manchen Entgleisungen der Hengelerschen Ausstattung in Fliegende-Blätter-hafte Putzigkeit und Jugend-liche Stimmungssüßlichkeit, waren einheitlich und stilvoll. Qualvoll und diffus aber waren ‚Was ihr wollt' und besonders ‚Faust'. Die Szenerie Wilhelm Schulzens zu dem Shakspeareschen Lustspiel, mit ihren schablonenalten Kulissengassen und ihren einfältigen Kinderspielzeugbäumchen, war, wenn nicht eine Unverfrorenheit, so mindestens eine Geschmacklosigkeit ersten Ranges; und weder dem Regisseur gelang es, sie durch das Zwischenaktsgetolle maskierter Tänzer und Schellenklingler zu übertäuben, noch den Dramaturgen, sie in den Pausen unter der Parole ‚Romantische Ironie' zum Ereignis umzustempeln. Der ‚Faust' aber, von dessen vorjähriger monumentalkitschiger Ausstattung uns kein Bettkasten und kein Blumenkübel erspart wurde, war einfach furchtbar. Denn zu der Unerträglichkeit des von Reinhardt immerhin schüchtern belebten Spaziergangfrieses, zu der Stimmungslosigkeit sämtlicher Intérieurs, der reklamehaften Uebertreibung des Domdunkels, der Langweiligkeit der immergleichen Wände und Türme, zu all dieser verruchten münchner Malermache kam die Hartnäckigkeit der berliner Instanz in Sachen der Rollenverteilung. Moissi, ein Don Cesar, Oberon, Graziano, Narr, wie sie kaum je da waren, wird nie ein Faust sein, und weder das Innere des Eibenschütz noch das Aeußere der Heims hat was mit der Gretchen-

gestalt zu tun. Wenn Kayßler und die Höflich den ‚Faust' mit ihrem deutschesten Wesen erfüllt hatten, so wäre der plumpe Abklatsch des Erlerschen Nimmer- und Nirgendlands schnell vergessen und ein weiterer Beweis geliefert gewesen, daß die Schauspieler und ihr Führer, der Regisseur, die Herren, die Maler aber die nicht einmal ersten Handlanger der Bühne sind.

Genügende Beweise für diese Binsenwahrheit waren bald genug erbracht. Obschon es in der ersten Zeit noch ziemlich reliefmäßig zuging und zumal im ‚Hamlet' noch viel zu oft die bilderstellende Hand des (vor allen andern eingebildeten und verbohrten) Herrn Erler fühlbar wurde, stach es bald in die blindesten Augen und gellte es in den taubsten Ohren, daß es beim Drama in allervorderster Linie auf die geistig-seelische Richtigkeit des Gestus ankomme und erst in allerletzter oder in überhaupt keiner auf die räumlich-sinnliche. Denn je länger, desto ruhiger und resoluter ging Reinhardt über alle münchner Theorien zur Tagesordnung seiner berliner Praxis über. In den ‚Räubern' war bereits der mystische Abgrund zugedeckt, in der ‚Braut von Messina' waren die beiden Türme völlig verkleidet, und in der ‚Judith' war von ihnen überhaupt keine Spur mehr da.

Die ‚Judith' hatte Julius Diez inszeniert. Dieser Name dürfte, neben dem imponderabilen Gewinn des Prestiges und dem wohl illusorischen der Kasse, der einzige praktisch greifbare Gewinn für Reinhardt sein. Diez, der schon im Vorjahr, wenn auch noch durch die Ideologie gehemmt, das beste und gemäßeste Bühnenbild lieferte, ist der einzige von all den im Künstlertheater aufgetretenen münchner Pinsel- und Stifikoryphäen, der brettergerecht zu schaffen, der feinste Farbenzusammenstellungen ohne tafelbildmäßiges Nuancenraffinement und große Linienführungen ohne Plakatwirkungen zu entwerfen weiß. Die ständige Mitarbeit dieses Künstlers, dem schon vom Lehrer Stuck her das Theater im Blute steckt, sollte sich Reinhardt unbedingt sichern.

Auch für die schaffende und schauende Gesamtheit hat sich ein Resultat, ein einziges, aus der ganzen Bewegung ergeben. Ich sprach schon im vorigen Jahre gelegentlich davon, daß mir als Verdienst des Künstlertheaters nur die Verwendbarmachung hauptstädtischer Bühnenkunstprinzipien auf die Provinztheater durch Vereinfachung (und damit Verbilligung) des nötigen szenischen Apparats erscheine; wobei ich unter hauptstädtischen Bühnenkunstprinzipien die bei Reinhardt zuerst strikt durchgeführte Plastik der Szenerie verstand. Diese ist vom Künstlertheater einfach übernommen und die dadurch natürlich gewährleistete perspektivische Richtigkeit keck als eigene Errungenschaft ausgepriesen worden. Durch die geringe Tiefe der Bühne nun und die beiden feststehenden Seitentürme fallen zwei früher auszustattende Wände weg, und so kann die ganze Ausgabe und Aufmerksamkeit auf die vollplastische Dekoration des Innenraums und der verbleibenden Hinterwand gewendet werden. Dahinzu kommt, daß Auf- und Umbau alsdann mindestens um die Hälfte an Quadratraum vermindert wird und so für die allerdings schwerer zu handhabende, dreidimensionale Szenerie doch

keinesfalls mehr Zeit gebraucht wird, als für die der alten zweidimensionalen oder aus zwei- und dreidimensionalen Bestandteilen gemischten. Dies hat sich nun durch die Praxis der Reinhardtschen Rundreisegastspiele aufs schlagendste bestätigt und bewährt. Etwa für die erste Szene des ‚Kaufmanns‘ bedarf es nach diesem Prinzip keiner szenischen Requisiten als der Molenquadern und des Gondelpflocks für die Rückwand, der (nötigenfalls in halber Höhe abschneidbaren) Markussäule für die Mittelbühne und des Rundhorizonts. Mit wenigen Stücken ist so eine mehrfach verwendbare stimmungsvolle und dabei perspektivisch durchaus befriedigende Szene hergestellt, die außerdem noch billig und leicht transportabel ist. Mit seinen Orlikschen Häusern und Brücken hätte Reinhardt nie und nimmer München, Nürnberg und Frankfurt nacheinander mit dem ‚Kaufmann‘ beglücken können; mittels der Hengelerschen soi-disant-Reliefs vermochte er es. Und die Stadttheater von Graz und Elberfeld, von Kiel und Bamberg konnten sich nie und nimmer den Luxus einer völlig rundplastischen und damit raumrichtigen Szenerie leisten, während sie jetzt à la Munich eine Abbreviatur dessen zu bringen vermögen, was Herr Müller und Frau Meier, die in Berlin waren, dort sahen und auch vom allvierzehntäglichen Parkettplatz aus nicht missen mögen. Daß dadurch der szenische Anblick der Provinzaufführungen veredelt und Ensemblegastspiele hauptstädtischer Truppen samt der Ausstattung, die zur vollen Wirkung ihrer Vorführungen notwendig ist, erleichtert werden, darüber kann kein Zweifel bestehen. Aus beiden Gründen nimmt es nicht Wunder, daß einsichtige Provinzdirektoren Feuer und Flamme waren und sich beeilten, das, was in München mit großmächtigen Theorien als epochalstes Ereignis der Theatergeschichte ausposaunt wurde, in die bescheidene Kleinmünze ihrer Praxis umzusetzen. Und daß Max Reinhardt mit einfach genialer Feldherrnintention sofort die stärkste Möglichkeit, metallenes und lorbeernes Kapital für sich selbst daraus zu schlagen, erkannt hat, das ist ein lachender Beweis für ihn und seine prachtvolle ‚preußische‘ Griffsicherheit.

Für München und die um Georg Fuchs ist auch dies einzige Ergebnis kein Beweis. Denn das war, obschon es in ein paar Jahren dort sicher behauptet und mittels dickleibiger Wälzer bewiesen werden wird, wahrlich die Meinung nicht: Reinhardts Art zu propagieren und zu popularisieren. Und ganz abgesehen davon, denn für die Historie ist das sehr gleichgültig: dieser Prozeß lag durchaus auf der Entwicklungslinie und wäre, ohne daß irgend ein lebendiger Mensch von Darmstadt nach Weimar und von Weimar nach München gefahren wäre, ohne daß die Geister von Goethe, Tieck, Hoffmann, Semper und Gott weiß wem noch vom Grabe herzukommen brauchten, ohne Theorie, Tempelkunst und Teutschtum, ohne Relief, ohne ‚Revolution des Theaters‘ und ohne Reinhardt in München, in kurzer Zeit zum gleichen Ende gediehen. Ihn ein klein wenig beschleunigt zu haben, das wären die kläglichen ‚Ergebnisse‘ dieser ganzen — von der Eitelkeit eines Einzelnen und der Geschäftchenmacherei einer verklüngelten

Stadt in Szene gesetzten — Theaterreform, wenn . . . ja, wenn sie nicht Schuld daran gewesen wäre, daß man Moissis Hamlet ein Halbjahr früher gesehen hätte.

München 1907 war, was Schauspiel und Schauspielkunst angeht, beinahe eine Hölle, München 1908 ein lustiges Fegefeuer, München 1909 beinahe ein Paradies. Die ganze Künstlertheateraffäre aber ist und bleibt eine göttliche Komödie.

Auferstehung / von Sperando

Es ist staunenswert, wie erfinderisch die Opernkomponisten im Auffinden ungeeigneter Texte sind. Der harmlose Zuschauer oder Zuhörer denkt sich das Geschäft viel leichter. Wenn er Tolstois ‚Auferstehung' liest, kommt ihm nie der Gedanke, sie könnte ihm ‚vertont' wieder vor die Ohren treten.

Ich will aber versuchen, mich in die Seele des Herrn Alfano hineinzuversetzen. Er ist Italiener. Als solcher befindet er sich in einer höchst schwierigen Lage. Nach alter Weise komponieren kann er nicht, und auch der Verismo hat abgewirtschaftet: bleibt nur der Kompromiß. Wir haben solcher Kompromisse manche gesehen, den wirksamsten bei Puccini, dessen Ausflüge nach Paris seine Feinheit und Originalität unterstützt haben. Franco Alfano ist auch eine Kompromißnatur. Leider eine, die den Kopf nicht oben behält. Oder sagen wir besser: allzu sehr oben behält. Er möchte gern alles umfassen und scheitert nach dem italienischen Sprichwort: Chi troppo abbraccia nulla stringe. Aus dieser Kompromißnatur ist auch das ganze Unglück dieses Textes zu erklären. Alfano glaubt da in den Szenen zwischen Nekludoff und Katjuscha Anlaß zu Lyrismen zu finden, mit denen er sich als Italiener legitimiert; er denkt an das Weibergefängnis, an die Bahnstation und infolgedessen an den Verismo; er weiß, daß ein moderner Komponist in Farben schwelgen muß. Seine musikalische Kompromißnatur hat ihn Tolstoi in die Arme geführt, und Cesare Hanau hat nichts weiter getan, als nach der Tradition der Textbuchfabrikanten dieser Weitherzigkeit der Musikers zu frönen. Da die Musik aber eine Kunst ist, die auf die Sinne wirkt, so ist nichts natürlicher, als daß der Gedanke des Asketen Tolstoi beiseite geschoben wird. Man findet also hier wieder den Fall, daß eine Intelligenz auf kompliziertem Wege eine Dichtung erdolcht.

Dabei ist der Mann, der dies zuwege bringt, ein Musiker ohne jedes Rückgrat. Er hält an allen musikalischen Stationen, verbeugt sich vor Tristan, pflegt die melodische Phrase, die uns auf die Nerven geht, spielt mit Motiven. Aber am Ende ist Puccini doch seine Liebe. Von ihm übernimmt er die Quintenparallelen, die harmonischen Pikanterien, die leiterfremden Töne, die hier schon abgestanden klingen. Es läßt sich nun nicht leugnen, daß ein bedeutender Kunstverstand dazu gehört, diese Elemente zu einem

Ganzen zusammenzufügen. So viel Kunstverstand, um vor dem Richterstuhl des Zunftmusikers zu bestehen, besitzt Alfano zweifellos. Er hat eine leidlich anständige Arbeit geleistet. Wenn zuweilen die Nähte allzu offen daliegen, so wird man zu seiner Entschuldigung anführen, daß er auf Stimmung ‚gearbeitet‘ hat. Also: anständig, zuweilen auch feinsinnig. Ja, wenn ich an das dritte Bild denke, so kann ich mich erinnern, daß etwas wie ein tieferer Eindruck in mir aufzukeimen begann. Sonst fühlte ch absolute Leere in der Herzgegend, wohnte ich einer Analyse von Bühnenvorgängen mit den Mitteln der Harmonik und der Instrumentation bei. Was also Herrn Alfano fehlt, ist eine Persönlichkeit, die alle fremden Einflüsse zu einem großen Dritten verschmilzt.

Schade! Denn alles war getan, uns zu locken. Schon in der ‚Wildschütz‘-Aufführung hielt ich die Symptome einer neuen Aera fest. Gregor scheint der Musik eine Ehrenerklärung abgegeben und gelobt zu haben, daß er von nun an für das Orchester Opfer bringen werde. Jetzt, wo in diesem Instrumentalkörper Kopf und Rumpf wertvoll geworden sind, dürfen wir uns des Regisseurs Gregor doppelt freuen und können nur wünschen, daß ein gütiges Geschick ihm ein Repertoire in die Hände spiele. Hat der Musiker Alfano allen Grund, sich bei Ignatz Waghalter zu bedanken, so wird er gestehen müssen, daß wohl nirgends die Inszenierungskunst ihn so liebevoll behandelt hat wie hier. Es ist eine Freude, in der Erinnerung die künstlerischen Eindrücke der Beleuchtung und des Halbdunkels durchzukosten, in dem die russische Schneelandschaft, das russische Leben stand.

Aber das ist nicht alles. Maria Labia, kraft ihrer Abstammung die hohe Beschützerin nationaler, kraft ihrer Entwickelung eine Vertreterin der internationalen Kunst, schenkte der Phrase Inhalt und ließ in der Darstellung ‚Tiefland‘-Töne hören. An ihrer Seite wurde auch Otto Marak, ein geschmackvoller Sänger, zu einer eindrucksvollen Persönlichkeit.

Hut ab vor der Komischen Oper!

Die Forumszene / von Thomas Moly

Marcus Antonius sendet seine ergebenen Grüße dem großen Unbekannten! Denn wer würde heute den Marcus Antonius kennen, hättest du, mächtiger Dichter, mein buntes Erdenleben nicht in prachtvolle Werke eingezeichnet! Blutlose Lippen dürrer Gelehrsamkeit würden meinen Namen flüstern, das herrlich pulsierende Leben aber hätte mich längst, längst schon vergessen.

So hast du Gutes mit mir getan, und wirst nicht erstaunen, Dichter, da du hörst, daß ich mit einer Bitte komme. Haben doch diejenigen immer noch eine Bitte am Herzen, die einen unerwarteten Wohltäter gefunden.

Nicht das persönliche Interesse allein gab deine herrlichen Werke mir in die Hand, auch ein großer Hang zur Kunst sei hierbei nicht vergessen.

Vielleicht darum pflegte ich in spätern Jahren die Gesellschaft von Komödianten und Possenreißern so sehr. Da wußte ich es ja: es sind Komödianten, die mit sich und andern, mit dem ganzen schönen bunten Leben lustig spielen, und ich lernte auch so manches von ihnen. Doch lange nicht genug, denn trotz der Cytherys gewaltiger Schule — sie war eine tüchtige blonde Schauspielerin — konnte mich ein andres Weib noch immer betören.

Caesars Güte und Freundschaft war meinen Schwächen gegenüber liebevoll nachsichtig, und ich ward Volkstribun, bald darauf Augur, und es freute mich, ihm dienen zu können. Ich ließ mein früheres tolles Leben, wo mir Curio und Clodius die richtigen Kumpane waren, und mein Lebenswandel ward beinahe still, ruhig, besonnen, wenn es mir auch nicht immer gelang, ein musterhafter Bürger zu sein. Caesar brauchte sich dennoch meiner nicht besonders zu schämen. Früher, als Reiteranführer, war ich wild, schlau, mißtrauisch. Doch ich lernte Caesar kennen, und er ward mein Kopf und ich sein Arm — ich sah und merkte es nicht, was Cassius und Brutus planten, und stand entsetzt, gelähmt vor der vollführten Tat!

Du weißt, wie gering ich war zu jener Zeit — dieser Moment machte mich groß. Ich spielte meine Komödie tapfer, reichte den Mördern eine gehorchende Hand und konnte sie anschauen mit aufrichtigem Blick: keiner sah die Wahrheit dahinter hocken. Ja, Brutus gab mir die Leiche Caesars und die Erlaubnis, nach hergebrachter Sitte die Lobrede zu halten.

Wie kam ich nun auf das Forum! Mein Bart zerzaust, meine Toga zerknittert — auf mir lag der graue Schmutz der Trauer. Keine klugen, wohlberechneten Gedanken gingen durch meinen Kopf, und keine wohlvorbereitete Rede lauerte hinter meinen Zähnen. Brutus und Cassius wußten nicht, daß sie auch den Edelmann Marc Anton gemordet hatten. Kein Schmuck glitzerte auf meinen Armen und Händen; das Haar lag nicht schön frisiert auf meiner Stirn; ungesalbt kam ich, nicht prächtig anzuschauen; meine Augen schwammen im beizenden Wasser der bittersten Tränen; ich war trunken vor Schmerz — und ernst lächelnd konnte Brutus nur das eine sagen: „Hier kommt seine Leiche, von Marc Anton betrauert"!

Er ging. Sie alle, Gevatter Zimmermann, Schuhflicker, Bäcker, Schreiner, Tischler, die Bürger Roms umjubelten ihn und vergaßen: sie sahen nicht das blutend Stückchen Erde, mir noch immer Caesar!

Was soll ich denen da sagen, was hab' ich, was vermag ich denen zu sagen — ich haßte sie, ich haßte alle, die um mich standen, die Dummen, Einfältigen, Beschränkten, und ich haßte die Klugen, Schlauen, Voraussehenden, die sich flüchteten, und ich haßte mich selbst, mich selbst am meisten.

Da tut sich ein dämliches Bürgersmaul auf, und Freund Zimmermann gröhlt: „He, bleibt doch! Hören wir den Marc Anton!"

Und sein Nachbar, der mir wohl will — der dicke Bäcker wars: „Laßt ihn hinaufgehn auf die Rednerbühne. Ja, hört ihn! — Edler Marc Anton, hinauf!" — Einen Mehlsack hätt' ich ihm in die verdammte

Gurgel stopfen mögen, doch ich konnte mich kaum rühren, die Stimme versagte mir, ich lallte: „Um Brutus willen bin ich euch verpflichtet."

Ach, wie die schwatzten, als ich die Stufen hinanstieg, wie waren die dumm! Mehrmals öffnete ich den Mund, bis es mir gelang: „Ihr edlen Römer —." Der gute alte Kniff — wie horchten sie gleich auf, die edlen Römer, wie wurden sie still!

Und schwer, bitter, tränenverhüllt kamen die Worte aus einer Kehle, die der ehrliche Schmerz in seinen Pranken hielt. Und da ich all die Gesichter um mich sah und Augen mich anstarrten, die mir fremd waren, und aus halbgeöffneten Mäulern der eklige Atem der Dummheit mir entgegenwehte, da wollte ich weg, weit weg — — o, es war gräßlich.

Tonlos, dumpf kamen die Worte: „Begraben will ich Caesarn, nicht ihn preisen." (Und die Gesichter, die da lauschten, diese tauben Seelen!) „Was Menschen Uebles tun, das überlebt sie" — rief ich ihnen zu! Ich war mutlos, ich wollte eine kurze Rede kurz enden. Doch als ich Brutus nannte, und ein beifälliges Schmunzeln, ein wohlwollendes Lächeln auf all den breiten, schmalen, in ihrer Beschränktheit so unsäglich jämmerlichen Gesichtern sah, und diese Hohlköpfe beistimmend nickten — da stieg die wundertätige Wut, eine überlegende, kalte, zähe Wut in mein Gehirn, meisterte die Stimme, schliff sie scharf und befreite die Kehle aus den Krallen der Trauer. O, wie geduldig, wie geduldig hämmerte ich nun auf den leeren Köpfen, bis ich den Widerhall hörte, nach dem mein Ohr gelechzt!

Dann schlugen meine Gefühle heiß aus mir heraus, ehrliche, glühende Flammen loderten empor — kein Komödiant stand auf der Bühne, sondern ein Mann auf dem Kampfplatz, der gegen die Dummheit kämpft. Wie zuckte ich zusammen, als der Bäcker grunzte: „Antonius ist der bravste Mann in Rom." Es war der scheußlichste Kampf, den ich gefochten. Eine unglaubliche Sucht überkam mich, den edlen Römern weh zu tun — „das Gute wird begraben!?" — und ich segnete jetzt Caesar, weil er das Testament — da ich das erste Mal es las, hätt ichs in tausend Stücke reißen mögen! — so unglaublich klug verfaßte.

Und ich stieg herab zu ihnen, streichelte sie mit Stimme und Blick, war heuchlerisch und verworfen, und hatte tausend Ohren, um ihren erregten Atemzügen zu lauschen. Du weißt, wie klein und gering ich war im Laufe eines bunten, tollen Lebens — jetzt war ich groß, jetzt war ich Caesars würdig.

Auch du, mein Dichter, hast diese Szene erlebt, aufs neue erlebt, und eben darum bitte ich dich, sage es deinem Schauspieler, dem, der den Marcus Antonius spielt, er möge ihn in diesem Sinne spielen, und keinen kleinlichen, wenn auch noch so eleganten jungen Advokaten, keinen Liebling der Frauen aus ihm machen — das ist die Bitte, die ich an dich richte.

Und glaubst du, ich sei unbescheiden, da ich den Sinn des Schauspielers von dir geändert wissen möchte, so zürne mir dennoch nicht, denn ich will es dir gestehen: ich weiß, wie unwichtig dieses ganze Streben ist.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Charlotte an Sophien den 10ten Febr.

Leb wohl, meine Beste! ich kann vor meiner Abreise dich nicht umarmen. Uebermorgen früh werde ich nach S.. abreisen. Wir werden erst gegen das Osterfest zurückkommen. Es ist mir lieb, daß ich abreise. Vielleicht gibt diese kleine Veränderung mir die vorige Ruhe wieder.

Ich habe den Baron S.. seit einigen Tagen auf alle Art vermieden. Es ist, als ob er mich nach meinem Briefe desto eifriger suchte. Sophie, kannst du ihn nicht auf andere Gedanken bringen? Doch ich werde ihn ja morgen verlassen.

Ich werde von Zeit zu Zeit auch an dich schreiben. Noch einmal: Leb wohl!

Charlotte an Sophien H... am 12ten Februar

Ach! Sophie, ich muß abreisen. Wie sehr ist mein Herz zu beklagen! Ich bin so betrübt, so niedergeschlagen. Leb wohl! Gedenk an mich — Himmel, was wird aus mir werden? Ich bin todt für alle Empfindungen, nur nicht für die Freundschaft. Ich werde dir schreiben, du sollst mich nicht besuchen; denn ich würde in Ohnmacht sinken. Ich kann dich nicht sehen; ich will dich nicht sehen. Leb wohl, leb wohl vielleicht auf immer! doch nein. Was sage ich? ich werde dich bald wieder sehen.

Baron S.. an den Major von T... H.. den 15ten Februar

Charlotte ist fort, und alle meine Gedanken sind ihr nach. Wie ist mir alles hier zuwider! Ich zanke mich mit allem, was um mich ist, mit dem Himmel, mit mir selbst, fluchte gestern auf die Kälte, heute auf das Tauwetter, habe meinen Bedienten aus Verdruß weggejagt, und ihn eine Stunde darauf wieder angenommen. Da lauffe ich die Straßen hinunter, suche die Wege die sie betreten hat, betrachte das Haus, das sie bewohnte, das Amphietheater, wo sie mir zuerst als Rutland erschien. Nun, da ich sie nicht mehr sehen kann, schwebet ihr Bild desto mehr vor meiner Seele. Lieber T.. du willst vielleicht eine Beschreibung von ihr haben. Charlotte — doch mit welchen Farben soll ich sie dir schildern? Bedenkest du nicht, Kerl, daß deine Augen nicht die meinigen sind? Würde sie dir so erscheinen können, als mir? Ich will sie dir mit einer Stelle aus einer Tragödie beschreiben, mit einer Stelle, die sich sehr wohl zu meinem Zustande schicket:

Verhaßter Mauren Zwang, wie oft verwünscht ich dich!
Ich suchte dich umsonst, und du entzücktest mich,
So wie ein reiner Geist des Himmels uns entzücket,
den man sich immer denkt und niemals ihn erblicket.
Ich sah der Augen Glanz mit zweener Sterne Licht.
Und hörte diesen Mund, der wie die Liebe spricht.
Der Ton war Harmonie, und wie Aurore glühte
Die Wange — Zauberin, ein ganzer Frühling blühte.
Die Freuden rauschten dann in mich, die oft ersehnt
Die Seele Muhammeds im Paradiese wähnt.

Das ist das erstemal, daß ich Verse abschreibe; aber wozu werde ich noch gebracht werden? Wissen möchte ich es nur, Major, was du dir für einen Begriff von Charlotten machest. Sie ist schön, wirst du sagen. Freylich; aber glaubest du, daß ein Mädchen, das man liebet, eben schön seyn müsse? Ich für meinen Teil würde das vollkommenste Muster der griechischen Schönheit, das wohl doch nicht in der Natur ist, nicht gegen die ausdrückenden, eigenthümlichen Züge meiner Charlotte vertauschen; nenn es Grille, oder wie du willst. Ich bin nicht der erste, und werde nicht der letzte seyn, dem seine Grille ehrwürdig ist.

Unterdessen habe ich manchmal den Vorsatz gehabt, zurückzukommen, auf einmal die ganze Begebenheit abzuschneiden, habe zehnmal gewollt, aber eben so oft weiß ich mir allerley Hindernisse zu machen, und dennoch ist sie nicht hier, nicht für mich. O! der Gedanke ist unausstehlich.

Charlotte an Sophien S.. den 19ten Februar

Mit dem Augenblicke, da ich H.. verließ, sind in dem Herzen deiner Charlotte wunderliche Dinge vorgegangen. Ich glaubte mir zu entfliehen, und bin mir entgegen gerannt. Alles ist mir verdrüßlich, verhaßt; ich spiele meine Rollen mit Unlust. Sophie, warum habe ich dich verlassen müssen? Ich zähle nun mehr die Tage, bis ich wieder zu dir komme. Es ist mir nie an einem Ort so fremd vorgekommen, als hier. Welche Schwermuth hat sich der Brust eines siebenzehnjährigen Mädchens bemeistert! Und dennoch kann ich seinen Ursprung nicht einsehen. Hätte ich dich nur eine Stunde bey mir; wie viel hätte ich dir zu sagen. Meine Worte wollen nicht fließen. Ihre Quelle ist verstopft. Ich überlese alle deine Briefe, überlese sie und dünke mich bey dir zu seyn.

Schreib mir nichts von dem Baron S... — Ich suche ihn auf alle Weise zu vergessen. Ich hoffe, ihn nicht mehr anzutreffen, wenn ich zurückkomme. Ich befürchte, Sophie, daß er leichtsinnig sey. Doch, was gehet es mich an. Leb wohl; ich umarme dich.

Baron S.. an den Major von T... S.. den 21sten Febr.

Hast du dir vorstellen können, daß ich hier seyn würde? Ja, ich bin hier, bin wieder bey Charlotten, habe sie gesehen, habe die Verwirrung in den Augen des Mädchens gesehen, als sie mich erblickte. Und nun, das hat Linderung geschaft. Da saß ich und hieng den Kopf, wußte nicht, wie mir zu rathen stand, bis ich auf einmal das einzige Mittel ergrif. Ich wäre gern in einer Minute zu ihr geflogen. Wie lang hat mir der kleine Weg gedauert! Noch habe ich sie nicht gesprochen, aber es soll geschehen. Was ich ihr sagen will, wenn du das wüßtet, Major. Selbst weiß ich es noch nicht recht. Gewiß, unter allen Creaturen, die der Schöpfer auf die Erde gesetzt hat und laufen läßt, ist keine so rätselhaft, die so wenig ihre Gränzen kennet, eigentlich weiß was sie will, als der Mensch. Und was will ich denn eigentlich? Charlotten besitzen. O! ich würde eine Welt darum geben, sie in meine Arme schließen zu können. Und das

Mädchen sollte nicht für meine Arme erschaffen seyn. Mein lieber T.. in dem Gedanken ist eine Kette Trübsales. Ich würde mein Daseyn verwünschen, würde wider die Vorsehung grollen, wenn sie das Gute mir nur zur Marter vorlegte.

Charlotte an Sophien S.. den 22sten Febr.

Stell dir vor, der Baron S.. ist hier. Welch ein Mensch, daß er es darauf gesetzt hat, der Feind meiner Ruhe zu seyn! Sophie, und dennoch ist mir der Mensch gleichgültig. Ich habe hier erfahren, daß er bereits verlobt sey. Gewiß, er ist leichtsinnig, wie ich dir bereits geschrieben habe.. Ich habe den vesten Vorsatz gefaßt, nichts weiter mit ihm zu schaffen zu haben. Ich will nicht weiter mit ihm reden. Ich werde sehen, welche Wirkung das auf ihn tun wird. Er soll erfahren, daß er mir gleichgültig sey. Seine Absichten mögen seyn, welche sie wollen, so sind sie nicht die lautersten. Er soll mich wenigstens achten lernen, wenn er mich nicht lieben darf. Ich bedaure das Herz, das er hintergehet. Sophie, warum muß er in S.. seyn?

Baron S.. an den Major von T.. S.. den 28sten Febr.

Mit deinem Brief kommest du mir eben recht. Du warnest mich vor den Folgen meiner Begebenheit mit Charlotten; du erinnerst mich — du stellest mich vor —. Trügest du nicht die rote Jacke mit Rabatten, ich würde dich Nachtmütze heißen. Hm! eine Strafpredigt aus der Feder des Majors von T..! Es fehlt nichts weiter, als daß du mir dein eigen Exempel zum Muster anbietest, sich in das abgenutzte Herz einer Frau einzuquartieren, die ihrem Eheherren das Kennzeichen seines Verdienstes aufsätzet, alles zu tun, wenn man nur sicher dabey geht, nicht wahr, das ist doch wohl so deine Moral? Du hast mir treuherzig geschrieben und diese Tugend habe ich mit dir gemein. Eine Komödiantin ernstlich zu lieben! rufest du aus. Nun ja, eine Komödiantin! Freylich sind nicht alle Komödiantinnen Charlotten. Wo das alles hinaus will? fragest du mich. Ich habe die Frage mein Lebtage nicht leiden können, weiß noch nicht, wo es hin will, und du willst schon wissen, wo es hinaus will. Glaubest du, daß ich seit gestern weiß, wie ihr andern denket; ihr, die ihr, wie aus den Wolken herabfallet, wenn ihr nur ein wenig aus eurem Craise gerückt werdet? Stell dir ein Mädgen vor, das die Personen einer Minna, einer Rutland nicht nachbildet, sondern das Modell dazu gegeben zu haben scheinet, das den anmuthigsten Witz mit unbescholtner Tugend verbindet, das, wenn du es wissen willst, drey fremde Sprachen fertig verstehet, das Reitze besitzet, und sag mir, was ihr weiter, als ein altes Stück Pergament fehlet, um alle jene falschglänzenden Geschöpfe in Popanze zu verwandeln. Verdammt mit euren Vorurteilen! Doch über ihre Beschreibung bin ich schon wieder gut geworden.

Ich weiß nicht, was Charlotten ist. Sie vermeidet mich auf alle Weise. Denke nur, seit meinem Hierseyn habe ich noch kein Wort mit ihr gewechselt.

Gestern tanzte sie in dem Ballette; ich hatte mich auf das Theater begeben und zwischen die Culistan gestellt. Ich wollte sie nach dem Ballette sprechen, es kostete auch was es wollte. Als es vorbei war, schlupfte sie mit einer leichten Verneigung mir vorbey; in dem Augenblicke war sie in dem Cabinette, wo sie sich ankleiden, und ich sah sie nicht wieder.

Charlotte an Sophien S.. am 7ten März.

Du schreibest mir, Sophie, daß ich nicht aufrichtig gegen dich sey, und ich weiß nicht, ob ich es gegen mich selbst bin. Ich habe Bedenken getragen, mich selbst zu untersuchen. Dein Brief hat mich dazu bestimmt. Geheime Ahndung hatte mich davon zurückgerissen, und sie ist erfüllt. Ich habe erfahren, was ich nicht hätte wissen mögen, und was ich weiß, will ich dir mittheilen. Seitdem sich meine Empfindungen aus den Regungen der Kindheit entwickelten, habe ich eine Sehnsucht in mir verspürt, die ihren Gegenstand nicht kannte. Diese Sehnsucht wurde bald zu einer gewissen Marter. Ich fühlte beständig, daß mir etwas fehlte, und konnte den Grund meiner Wünsche nicht finden. Du würdest dich wundern, wenn die Sehnsucht eines jungen Mädchens nichts mit der Liebe zu tun hätte. Erinnerst du dich noch der Zeit, da wir den Grandison zusammen lasen. Mit welcher Begierde verschlangen wir alles, was der gute Romanenschreiber uns vorlegte. Wir stimmten beyde darin überein, einen solchen Mann müßten wir haben, und wir waren fast eifersüchtig aufeinander, wer ihn am meisten liebte. Das waren Kindereyen, Sophie. Als wir zu einiger Erfahrung kamen, lernten wir einsehen, daß Grandison eine Copey ohne Original wäre. Die Empfindung dieser Wahrheit war mir anfangs schmerzlich. Ich mußte meine Gedanken herabstimmen; aber unter den unzähligen Originalen, die sich mir darstellten, war keines, das meinem Ideale entsprochen hätte. Da waren Geschöpfe, die Vollkommenheiten besaßen, und die dabey sorgfältig bemüht waren, sie zu zeigen und jeden kleinen Fehler zu verstecken, andere Geschöpfe, die blos Vollkommenheiten affectirten, andere, die selbst ihr Fehler zu zeigen suchten; und wie könnte ich alle die wunderlichen Dinge in männlicher Gestalt beschreiben? bey allen denen bildete sich in mir etwas zur Idee, deren Wirklichkeit ich fast zu besitzen glaubte. Derjenige, den ich mir vorstellte, besaß Vollkommenheiten und Fehler, die jene liebenswürdig machten. So wenig er sich bestrebte, seine Vollkommenheiten zu zeign, eben so wenig war er besorgt, seine Fehler zu verbergen. Ich stellte mir seine Seele liebenswürdig vor, weil er ihr wenig Stärke zutraute. Jede Bewegung, jedes leichte Wort seiner Lippen verrieth diesen Zug seines Herzens. Eine süße Einbildung mußte diesem Wesen Gestalt und Bildung geben, die begleitete mich, wo ich war. Ich unterhielt mich mit ihr, und es waren süße Stunden, die ich dieser Einbildung widmete. Oft war dieses Bild das Traumgesicht deiner Charlotte. Wenn sie dann erwachte, und es vermißte, es nie zu finden glaubte, floß eine geheime Zähre aus ihrem Auge— Sophie! Sophie! dieses Bild ist das Bild des Baron S..

(Fortsetzung folgt)

Rundschau

C. A.-S.

C. A.-S. heißt weder: Christliches Asyl Seligkeit, noch: Club Athletik-Sport, sondern schlicht: Conrad Alberti-Sittenfeld.

C. A.-S. macht in Theater, Kultur und öffentlichem Leben.

C. A.-S. zeichnet sich vor andern seiner Gattung weniger durch Talent aus als durch Unsauberkeit.

Soll man sich mit unsaubern Angelegenheiten befassen? Nein: aber abwehren soll man sie. Auch C. A.-S. soll man abwehren, wie man etwa eine Ratte verscheucht, die unterm Speiseschrank nagt, oder einen Mops, der in einer Gemäldegalerie sein Hinterbein vor einem wundervollen Kunstwerk aufhebt.

Freilich, es ist nicht gleich nötig, einem Mops, der sich an unliebsamer Stelle verewigt hat, vorzurechnen, wo er schon überall Knochen gestohlen und Hosen zerrissen hat. Es genügt, daß man ihn mit der Schnauze in seine letzte Pfütze stippt. Denn man soll nicht mit Kanonen auf Spatzen schießen, sondern nur mit Insektenpulver auf Wanzen. Ich überschlage also die anrüchige Vergangenheit des C. A.-S. Ich rühre nur den Gestank seiner neuesten Unflätigkeiten auf.

Interessant sind sie eigentlich nicht, aber ausreichend widerlich. Sie stellen eine Art Rekord dar, einen Rekord an Frechheit, an Arroganz, an Geschmacklosigkeit, an afterkritischer Respektverlassenheit.

Leonid Andrejew hat ein Drama geschrieben (ich kenne es noch nicht, liebe aber den Dichter). Nehmen wir an, das Stück sei ihm mißlungen (sehr einsichtige Männer haben mit Ehrfurcht von dem Werk gesprochen). Gibt es keine Verpflichtungen des Anstandes, der Courtoisie, des Taktes gegen Dichter vom Range Andrejews? Für C. A.-S. nicht! Nach ihm hat Andrejew seinen Stoff „zu einer breiigen, saftlosen Kolportagedramatik verunstaltet und mit läppischen Redensarten eingespeichelt". C. A.-S. attestiert dem Dichter „viele Phrasen und einen ungewöhnlichen Mangel an gestaltendem Talent", nennt seine Arbeit „typisch für den Dilettantismus: aktenlang abgedroschene Leitartikelreden in Dialogform". Abgestandenes Gewäsch, sinnloses Gefasel, Aberwitzigkeiten, Blödsinn, Kindereien: das ist eine kleine Auswahl aus dem kritischen Wortschatz, aus dem C. A.-S. seine öffentliche Meinung über Andrejew schöpft. Das Theater, das ‚Das Wunder' aufführte, wird in der unerhörtesten Weise beschimpft, und die moralische Entrüstung des C. A.-S. strömt aus in den Fladen: „Wo nimmt ein Mensch blos die Dreistigkeit her, so etwas drucken und aufführen zu lassen?"

Ich will die Zeitung, die so etwas drucken ließ, nicht beschimpfen. Was weiß unsereiner von journalistischen Zweckmäßigkeiten? Ich halte mich weiter an C. A.-S.

In einem Artikel vom vierten Oktober: ‚Das Theatergeschäft' präsentiert er sich als Bekenner. Er hätte beinah gesagt: „Die Kunst ist kein Geschäft", aber er reduziert diese Weltanschauung auf das Zugeständnis, daß sie auch ihre geschäftliche Seite habe. Nur macht C. A.-S.

Unterschiede. Denn man kann ein Geschäft betreiben „wie ein Rudolph Hertzog und wie ein Anreißer oder, um beim Theater zu bleiben: wie ein Otto Brahm und wie ein — — na, das ists eben . . .“

Diese Gedankenstriche! Diese Gedankenpunkte! Hinter denen sich der ‚Gedanke‘ verbirgt: Blos keinen Namen nennen! Denn jetzt folgt eine solche Fülle von Verdächtigungen, Verleumdungen, Schäbigkeiten gegen den besten und stärksten Kunstübermittler, den wir haben, daß C. A.-S. sich vorsichtig sagt: Mir kann man nichts tun; ich habe ja keinen Namen geschrieben! Mich ekelts, die Einzelheiten wiederzugeben, aus denen C. A.-S. seinen Speichel gegen Max Reinhardt ballt. Auch will ich mich nicht zum Kolporteur seiner witzlosen Niederträchtigkeiten machen. Mir genügt die Feststellung: C. A.-S. begeht die Gemeinheit, einem unsrer feinsten Kulturmenschen unter verleumderischen Beschuldigungen den Vorwurf zu machen, er ordne die Kunst, der er zu dienen vorgibt, seinen Privatinteressen unter, er mache seine Künstler und sein Publikum zu Geschäftskreaturen seiner Familienangehörigen, und er werde (dieser Vorwurf wird durch eine übelriechende Blume gemacht) an seinen Geldgebern, denen er falsche Kalkulationen vorlege, zum „infamen Betrüger“. C. A.-S. verschanzt diese Gemeinheit hinter der Feigheit, daß er den Namen dessen, den er mit Dreck bewirft, verschweigt und sich auf diese Art gegen unangenehme Folgen seiner Heimtücke formell sichert. Das Peinlichste ist, daß er einen andern wertvollen Theaterdirektor gegen Reinhardt ausspielt. (Mit dem Trumpf Otto Brahm arbeitet er schon in dem ‚Wunder‘-Artikel.) Das ist sehr geschickt. Denn ich glaube nicht, daß Herr Direktor Brahm ein Mittel hat, sich gegen die Beleidigung zu wehren, von C. A.-S. als Kronzeuge für dessen Perfidien mißbraucht zu werden.

Erich Mühsam

Das österreichische Antlitz

C'est un esprit neuf et hardi, et qui reste néanmoins à la portée du commun des hommes. Diese Formel, in die Madame de Staël mit wenig Glück Lessings Wesen einzufangen suchte, ist erst ein Jahrhundert nach ihrer Konstruktion durch einen andern Dichter-Kritiker, durch Felix Salten lebendige Wahrheit geworden. Es gibt Tagesschriftsteller, wie Bahr und Muther, deren expansiver Wille die aktuelle Einfallslinie in die Sphäre des Unendlichen und Ewigen schwingt; und es gibt Kritiker, wie Speidel und Sarcey, deren Erkenntnisweite am Horizonte ihres Publikums endet, und die nicht Deuter des Dichtwerks, sondern erlauchte Läuterer des unklaren Empfindens ihrer Leser sind. Der Fall Salten liegt nach beiden Richtungen anders. In ihm hat sich die intellektuelle Fassungskraft der ersten mit der formalen Faßlichkeit der zweiten geeint. Seine Seele ist eine willige Resonanz für alles Große und Schöne der neuzeitlichen Prometheiden, und scharf gespannt erbebt sie unter den leisesten Vibrationen der Strömungen unsrer Gegenwart; aber sie transponiert in ihrem eigenen Werk durch mühevolle Vereinfachung das neue, unerhörte Hohelied in einen Sang, den jeder fassen kann. Wo sich das scharfe, fertig ausgezogene Lineament des Intellekts in ahnungsvolle Nebel der Empfindung löst, legt Salten in seinem Werk die Grenze unverrückbar fest. Wer die Stichprobe unternähme, Felix Saltens Schriften durch die Faktoren der Abstammung, des Wissens und des Willens zu dividieren, dem

ginge seine Rechnung restlos auf. Doch die Schöpfungen der Ganzgroßen haben etwas Inkommensurables.

Felix Salten führt nie über das Sicht- und Hörbare hinaus in das Reich der Mütter. Andre Kritiker — wie etwa Willi Handl — haben die übersinnliche Macht, mir in einem erleuchtenden Augenblick durch das Transparent aller einzelnen künstlerischen Ausstrahlungen den glänzenden Kernpunkt dieser Persönlichkeit aufblitzen zu lassen, und doch kann meine Phantasie nicht später, irgendwann diese Vision heraufbeschwören; sie ist nicht immergegenwärtiger Besitz des Bewußtseins geworden. Felix Salten weist nicht über optische und akustische Phänomene hinaus auf jenen verborgenen ‚frommen Einschlag', der alle Erscheinungsformen eines Problems und alle Ausstrahlungen einer Persönlichkeit, mögen sie zum Schein einander widersprechen, entwirren könnte. Aber seine kleinen konturierten Sätze, die nicht das Wesen einer Sache emporbringen, sondern blos von ihrem Wesen etwas bringen, haken sich in unserm Hirn mit einem Beharrungsvermögen fest, das ihnen noch nach neunzig Jahren ein Erinnerungsfleckchen sichert.

Man vergißt nicht leicht diese erst befremdliche Verbindung ‚Girardi-Kainz', die er in seinem jüngsten Buche vorgenommen hat, vergißt nicht leicht dieses Tertium in dem mühelosen, österreichischen „Handgriff, eine Sache anzugehen", ohne daß man eben diese gemeinsame Plazenta: die sieghafte Sicherheit gefühlt und miterlebt hätte, unter deren Stern die jauchzenden Werke souveräner Erfolgsmenschen geboren werden. Durch das Medium der Werke Felix Saltens greift niemals ein Gefühl unmittelbar an unser Herz. Er gibt nur Fingerzeige, die Empfindung selbst in sich zu wecken. Er scheint mir nur ein Wissen, eine Nachricht von den menschlichen Dingen zu besitzen, die er mit unerhörter, durch kein Gefühl bedrängter und verwirrter Sicherheit nun weiterleitet. In dieser schrankenlosen, nur in sich selbst beschränkten Geistigkeit enthüllt sich das Wesen dieses Mannes: der Journalismus als psychologische Essenz.

‚Girardi-Kainz' ist der einzige aktuelle Anlaß, um dessentwillen von Felix Salten und diesem Werke hier die Rede ist (und es wäre eine stilwidrige Contradictio, von dem glänzendsten Journalisten Wiens ohne aktuellen Anlaß zu sprechen). Man mag verwundert sein, daß ein wiener Theaterkritiker, der unter dem Titel Das österreichische Antlitz' ein Buch über die österreichische ‚Hetz' geschrieben hat (mein Haupteinwand gegen das Buch), nicht auch von unsrer Lust berichtet, nicht neben der Kultur unsrer Gebärden, unsres Gehens und Lächelns, unsrer Nachtvergnügungen auch von der Kultur unsrer Bühnenkunst erzählt. Allein wir haben zwar Theater, doch keine Theaterkultur. In unsern Schauspielhäusern entfaltet sich kein erhöhtes Abbild der Gegenkräfte, die unsre Zeit bewegen. Wer unsern Nöten helfen, unsre Sehnsucht deuten will, muß Wege fern von unsern Bühnen gehen. Sie leihen ihm keine Krücke. Wer ein Abbild unsres Daseins geben will, muß sich zum Urbild wenden.

So zeigt uns Felix Salten in zweiundzwanzig Charakteren und Athmosphären Symbole des Begriffes Oesterreichisch. Aber es sind im Grunde nur Sinnbilder dessen, was man für ‚österreichisch' (mit Gänsefüßchen) hält. Man liest diese kleinen, wunderfeinen Wirklichkeitsausschnitte aufs angenehmste unterhalten, aufs köstlichste amüsiert, fast

mit einer ungeduldigen Spannung, bis einen hinterrücks die Lust des echt ‚österreichischen‘ Raisonnierens befällt, die in Schimpfen und Erst-recht-Kaufen besteht. Ein Spiegelbild des österreichischen Antlitzes müßte auch andre Züge zeigen als Hofieren beim Stelzer und Paradieren auf dem Burghof, Musizieren bei Leschetitzky und Manövrieren auf der Mendel. In uns allen ist eine drohende, lüsterne Unersättlichkeit nach diesem entmannenden Lebenszierrat aus der franziszäischen Zeit. Doch heute gilt es für Neuösterreich, sich aus der Verstrickung solchen Arabeskenschmucks zu lösen.

Hoch über diesen — ach, nur ‚zu‘ köstlichen — Nippes steht die ernste und bedeutende Arbeit, die Felix Salten sonst geleistet hat. Mit einer Zielsicherheit wie wenig andre hat er in langen Jahren einen Weg bereitet, der Ibsen und Brahm in diesem Sommer durch den Triumphbogen des Erfolgs geleitet hat. Nicht in dem, was Felix Salten den Größten seiner Zeit gegeben, sondern in dem, was er für sie gab, liegt sein unsterblich Teil. Er hat sein eminentes Können und sein ungeheures Wissen um die Seele des Publikums in ihren Dienst gestellt, um jenen Größern den Weg zur Menge hin zu bahnen.

Hans Wantoch

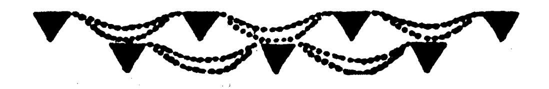
Puppentheater

An einem dieser schönen Herbstabende hatte er seinen Kunsttempel, ein Leinwandzelt, aufgeschlagen, der Mann mit dem Puppentheater. Und wenn der Abend lauwarm über der Stadt dunkelte, saßen dort draußen in der Vorstadt die Kinder und die kleinen Bürger und die Arbeiter, und überhaupt lauter einfache Menschen, deren Tag leer und grau ist, deren Phantasie sich nach einem Spiele, neuen, befreienden Emotionen sehnt. Dorthin hat mich der Zufall mit einigen Damen geführt . . . Zuerst haben sie gelacht und sich geniert, weil es nicht fein ist, in lichten Kleidern auf schmalen Bretterbänken zwischen qualmenden Männern und ihren Weibsen zu sitzen. Aber allmählich ging eine Wandlung mit ihnen vor, und die steifen Puppen, das primitive Spiel und das romantische Stück boten ihnen einen ungekannten Reiz. Etwas erwachte in ihnen: vielleicht die Erinnerung an ihre frühe Jugend; vielleicht die ursprüngliche Freude am Spiel überhaupt.

Die grell herausgeputzten Puppen schritten gravitätisch über die breite, nicht tiefe Bühne, gestikulierten grotesk mit den Händen und wackelten komisch mit den Beinen. Aber man konnte gar nicht lachen. Hinter der Bühne sprach ein tiefer, pathetischer Baß und säuselte ein hoher, weiblicher Sopran. Es war wunderlich und wunderbar. Wie ein totes Leben, ein Fastnachtsspiel, das jenseits unsrer Begriffe von Spiel und Theater liegt. Man konnte alles erleben.

Deshalb gingen die Damen noch oft hin — und schwärmten von dem unbekannten Direktor, dem der Zufall den Namen ‚Herrgott‘ gegeben, und der so souverän mit den Gestalten und gottähnlich mit deren Schicksalen umging.

Hugo Alt



Aus der Praxis

Ueber szenische Dampfentwicklung / von Albert Rosenberg

Die Revolution, die in den vergangenen Jahrzehnten als Naturalismus über die dramatische Literatur und Darstellungskunst hereingebrochen ist, die — anfangs über das Ziel hinausschießend — uns heute ihre fruchtbaren Wirkungen deutlich empfinden läßt, mußte mit zwingender Notwendigkeit auch eine Entwicklung des äußern Bühnenbildes zur Folge haben. Auf dem Gebiet der Oper war es vornehmlich Wagner, der das schon jahrelang in friedlichem Schlummer ruhende Bühnenbild unsanft weckte und eine neue Epoche szenischer Bildkunst anbahnte. Blieb es auch künstlerisch einstweilen noch hie und da beim Alten, so zwangen doch die hohen Anforderungen, die seine Werke in technischer Hinsicht stellten, nach dieser Seite hin zu energischem Fortschritt, und alle Mittel der hochentwickelten Technik traten nach und nach in den Dienst der Bühne. Dalands und seines Gastes Fahrt durch den Ozean, der Rheintöchter fröhliches Spiel, der Einzug der Götter in Walhall, der Untergang der Welt, Brünhildes Schlaf in Feuer und Rauch stellten die Bühnentechniker der Zeit vor ganz neue Probleme, die dringend der Lösung harrten.

Vor allem war es die Feuerfrage und besonders die Herstellung des alles in wohltätiges Dunkel hüllenden Rauches, die alle Köpfe beschäftigten, und so führten diese Lösungsversuche — zuerst in Bayreuth — zu einer Hochdruckdampfkessel-Anlage zur Erzeugung von Wasserdämpfen für szenischen Gebrauch. Von dort machte diese Anlage in kurzer Zeit ihren Weg zu allen großen und kleinen Bühnen, so daß sie heute zu den wichtigsten und unentbehrlichsten Faktoren eines jeden Betriebes gehört. Den enormen Dampfmengen entsprechend, welche der Feuerzauber und andre Stellen erforderten, mußte sich die gesamte Anlage natürlich äußerst kostspielig und ausgedehnt gestalten. An großen Bühnen liefert der Kessel bei einer Heizfläche von 38 bis 40 m^2 und einer Ueberdruckfähigkeit für 10 Atmosphären bei vollem Betriebe 470 bis 590 Kilo Dampf pro Stunde, der zu jeweiligem Gebrauch auf der Bühne durch ein in die Hauptleitung eingebautes Patentdampfdruckverminderungsventil reguliert wird; die denkbar sorgfältigste Entwässerung aller Dampfleitungen muß vorgesehen und durch gute Isolierung Trockenheit des Dampfes gewährleistet werden.

Verlangte Wagner bei der ins sagenhaft Gewaltige gerichteten Zeichnung seiner Helden, bei der unerhörten Kraft der Ausdrucksmittel in der Musik szenische Ausdrucksmittel von gleicher Gewalt, so entwickelte sich neben und nach ihm in der Oper und besonders im Schauspiel der Wunsch, die intimern und zartern Wirkungen und Erscheinungen des realen Lebens zur Erhöhung und Konzentration der Stimmung auf die Bühne zu übertragen. Und da ist es wiederum der Rauch, der hundertfach Verwendung findet. Erhebt sich, zum Beispiel, der Vorhang über der üppigen Stadt in Palästina, wo König Herodes in verschwenderischer Pracht Hof hält, so bilden die rauchenden Fackeln, deren schwüler Dunst die drückende Atmosphäre weinerhitzter Sinnlichkeit betont, ein Stimmungsmoment von bedeutendem Wert. Und wenn der junge Hoffmann im Kreise seiner Freunde und Kommilitonen an einem Winterabend in der Weinkneipe sitzt — wer möchte auf die trauliche Wirkung der dampfenden Bowle verzichten, die ihn lockend einlädt, von seinem Leben und Lieben zu erzählen! Und Hundings Herd und Siegfrieds Schmiedefeuer, der antike Altar und die rauchgeschwärzte Bauernküche — sie alle verlangen Dampf und Rauch (die ja auf der Bühne identisch zu setzen sind), jedoch in kleinen Mengen. Konnte man

auf der einen Seite die Wolken nicht dicht und übergewaltig genug herstellen, so waren sie auf der andern Seite nicht zart und natürlich genug zu halten. Ist nun auch die Dampfanlage imstande, künstlerisch allen Wünschen zu entsprechen, so widersetzen sich doch die einfachsten Gebote der Oekonomie ihrem Gebrauch in den letztgenannten Fällen, da die zwar unentbehrliche, aber doch nicht hauptsächliche Wirkung in keinem Verhältnis zu dem Arbeits- und Kostenaufwand steht, den man zur Inbetriebsetzung der Anlage benötigt. Hier klaffte also eine breite Lücke, die der Bühnentechniker auszufüllen berufen war. Die Versuche, sich mit der Entwicklung chemischer Dämpfe zu helfen, schlugen fehl, da der stechende Geruch und die Schwierigkeit, ihn zu entfernen, zu schwerwiegende Nachteile für die Gesundheit der Darsteller bedeuteten.

So lag der Gedanke nahe, dem Problem vermittels elektrischer Energie zu Leibe zu rücken. Meine Versuche erbrachten die denkbar günstigsten Resultate. Sie führten mich zur Konstruktion eines kleinen (nunmehr patentamtlich geschützten) Apparates, der den gestellten Anforderungen in jeder Beziehung zu entsprechen geeignet ist.

Von dem Gedanken ausgehend, jedesmal nur so viel Wasser mit dem in Wärme umgesetzten Strom in Berührung zu bringen, wie dieser augenblicklich zu verdampfen imstande ist, gelang es mir vor allem, den großen Vorteil augenblicklicher Verwendungsbereitschaft zu erreichen, da unmittelbar nach der Einschaltung des elektrischen Stromes — analog den elektrisch gespeisten Beleuchtungskörpern, mit denen der Apparat auch die leichte handliche Bedienung gemeinsam hat — die Dampferzeugung beginnt. Da bei geringen Anschaffungskosten und minimalem Stromverbrauch durchaus reine Dämpfe erzeugt werden, die den Darsteller in keiner Weise belästigen, so dürfte die Erfindung in hohem Maße geeignet sein, die obenerwähnte Lücke auszufüllen. Sie fügt sich harmonisch dem Ganzen ein, das in den letzten Jahrzehnten so manche Wandlung erfahren hat.

Ueberblickt man nach dieser Richtung die letztvergangene Zeit, so sieht man erstaunt, daß die Bretter, die die Welt bedeuten, in diesen Tagen gewaltig behobelt worden sind. Und diese Bewegung ist bei weitem noch nicht abgeschlossen. Gerade in unsern Tagen zeigt sich auf dem Gebiete der Entwicklung von Bühne und Bühnenbild lebhafter Sturm und Drang. Neue Pläne tauchen auf, werden leidenschaftlich erörtert, um, in die Praxis umgesetzt, alsbald wieder zu verschwinden. Aber führt auch nicht alles zu Errungenschaften von bleibendem Wert, so fühlt man doch, daß der Entwicklungsgedanke lebt, und daß nicht die schlechtesten Köpfe in Technik und Kunst allenthalben dabei sind, die szenische Bildkunst zu immer größerer Vollkommenheit zu führen. Wer weiß,

„was sie noch alles erreicht und ermißt —
denn noch nicht aller Tage Abend ist!"

* * *

Juristischer Briefkasten

W. K. Sie fragen, ob Sie zum Einspringen verpflichtet sind. Diese Frage läßt sich in dieser Allgemeinheit nicht beantworten. Es kommt ganz auf den Einzelfall an. Ist Ihnen der berühmte Fall Haverland-Barnay nicht bekannt? Gerade von einem großen Künstler wird man nicht ohne weiteres verlangen können, daß er sich vom Nachmittag zum Abend auf eine große Rolle vorbereitet. Es kommt aber alles auf den Einzelfall an. Man kann vielleicht andrer Meinung sein, wenn es sich um eine Repertoirerolle handelt.

Annahmen

Hermann Bahr: Lida Lind, Schauspiel. Der Faun, ein Akt. Berlin, Hebbeltheater.

Romain Coolus: Madame Ciriette, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Julius Magnussen und Paul Sarauw: Der große Tote, ein lustiges Trauerspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Bernard Shaw: Blanco Posnets

Erweckung, Ein Akt. Wie er ihren Mann betrog, Ein Akt. Zeitungsausschnitte, Ein Akt. Berlin, Hebbeltheater.

Eduard Stucken: Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf, Ein Akt. Myrrha, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Clarice Tartufari: Irrlichter im Schnee, Ein Akt. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

30. 9. Rudolf Lothar und Robert Saudek: Kavaliere, Dreiaktige Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

1. 10. Johannes Tralow: Inge, Das Drama einer Liebe. Coburg, Hoftheater.

2. 10. Marco Brociner: Hinter dem Vorhang, Dreiaktige Komödie. Wien, Bürgertheater.

Viktor Léon und Leo Feld: Der große Name, Wiener Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Kory Towska: Die Hosen des Herrn von Bredow, Fünfaktiges Schauspiel. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

4. 10. Johannes Wiegand: Der Fall Henner, Vieraktiges Schauspiel. Rostock, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Dario Nicodémi: Die Zuflucht, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Kammerspiele.

John Galsworthy: Kampf, Dreiaktiges Schauspiel. Cöln, Schauspielhaus.

Anker Larsen und Egill Rostrup: Per Bunkes Vorgeschichten, Vieraktige Komödie. Prag, Neues Deutsches Theater.

Neue Bücher

Dramen

Bernard Shaw: John Bulls andre Insel, Vieraktige Komödie. Berlin, S. Fischer. 292 S.

Sophokles: König Oedipus, Neu übersetzt von Hugo von Hofmannsthal. Berlin, S. Fischer. 102 S.

A. Wyspianski: Gericht, Einaktige Tragödie. München, Richard Etzoldt. 47 S.

Zeitschriftenschau

Friedrich Alafberg: Richard Wagner, der Romantiker. Beilage zur Vossischen Zeitung 40.

Herman Bang: Illustrationen zu Goethes ‚Faust'. Theater 3.

Alfred von Berger: Meine hamburger Dramaturgie. Oesterreichische Rundschau XXI, 1.

Ferdinand Gregori: Theaterbetrieb. Kunstwart XXIII, 1.

Nell Gwyn: Eine englischer Bühnenstern im siebzehnten Jahrhundert. Der neue Weg XXXVIII, 39.

Bernhard Kellermann: Das Theater in Japan. Neue Rundschau XX, 10.

Ludwig Klinenberger: Alexander Strakosch. Bühne und Welt XII, 1.

Richard Lanik: Theateragenturen. Der neue Weg XXXVIII, 39.

Hans Loewenfeld: Die Inszenierung der ‚Zauberflöte'. Bühne und Welt XII, 1.

Thomas Moly: Hamlet im Café. Der neue Weg XXXVIII, 39.

Arthur Neißer: Aino Ackté. Bühne und Welt XII, 1.

Katharina von Sanden: Shaw und sein Uebersetzer. Süddeutsche Monatshefte VI, 10.

Wilhelm von Scholz: Lenz. Kunstwart XXIII, 1.

Ernst Schur: Der Stil des Theaters. Theater 2.

Ernst Sieper: Shakespeare am Künstlertheater. Süddeutsche Monatshefte VI, 10.

Edgar Steiger: Die Tragödie Strindberg. März III, 18.

Walter Turszinsky: Albert Bassermann. Bühne und Welt XII.

Autorenstreik. Der neue Weg XXXVIII, 37.

William Wauer: Das Recht auf Arbeit. Deutsche Bühne 13.

Paul Zschorlich: Alexander Strakosch. Hilfe XV, 39.

Theaterbau

Baden bei Wien hat durch die Architekten Fellner und Helmer ein neues Stadttheater erhalten. Es faßt 800

Personen. Die Fassade des Baues ist im Empirestil gehalten. Die breite und tiefe Bühne hat dreifache maschinelle Einrichtung: Elektrischen, pneumatischen und Hand-Betrieb. Die Gesamtauslagen der Stadtgemeinde Baden für den Bau betragen etwa 850000 Kronen.

Für Dresden hat die Stadtverordnetenversammlung ein neues Schauspielhaus bewilligt. Es soll im Zentrum der Altstadt errichtet werden. Der Platz wird dem Theaterverein zum Preise von 300000 Mark überlassen und dieser Kaufpreis fünfunddreißig Jahre gestundet werden. Der Theaterverein hat für das Haus aus eigenen Mitteln anderthalb Millionen in Anteilen aufgebracht. Diese Summe soll mit drei Prozent verzinst und in fünfundsiebzig Jahren getilgt werden. Hierzu dient der von der königlichen Generaldirektion der Hoftheater, die das neue Theater pachtet, auf fünfundsiebzig Jahre zu zahlende Pachtzins von 75000 Mark. Nach Tilgung jener anderthalb Millionen geht das Grundstück und das Theatergebäude unentgeltlich in den Besitz der Krone über. Der Bau soll so gefördert werden, daß das Theater im Jahre 1911 in Benutzung genommen werden kann.

In Hildesheim ist ein neues Stadttheater eröffnet worden, das Professor Max Littmann im antiken Tempelstil erbaut hat. Die Kosten betragen, ohne den Bühnenfundus, 475000 Mark. In das rechteckige Ganze ist der Zuschauerraum rechteckig eingebaut. Das Theater faßt 800 Personen und hat zwei Ränge. Aus Rücksicht auf ein freies Sehfeld fehlen die Orchesterlogen. Die Direktion hat Oskar Lange.

Engagements

Bamberg (Stadttheater): Alfred Beierle.

Basel (Neues Stadttheater): Friedrich Burau.

Berlin (Berliner Theater): Georg Koch, 1910/15.

(Deutsches Theater): Lorie Weiser.

(Hebbeltheater): Lucie Tuerschmann.

Berlin: (Lessingtheater): Maja Sering.

Elberfeld (Thaliatheater): C. Walter.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Richard Scheere.

Gera (Hoftheater): Ferdy Immler 1909/11.

Glogau (Stadttheater): Anny von Babos 1909/10.

Halle (Neues Theater): Lucie Wacker 1909/11.

Königsberg (Stadttheater): Rudolf Neumann.

Konstanz (Stadttheater): Ludwig Sachs.

Münster (Stadttheater): Willy Garsey 1909/10.

Stettin (Bellevuetheater): Otto Brodowski 1909/10.

Stuttgart (Residenztheater): Adolf Meyer 1909/10.

(Schauspielhaus): R. Kappes.

Weimar (Hoftheater): Friedrich Beug 1909/12.

Zwickau (Stadttheater): Alfred Gosta 1909/10.

Nachrichten

Die düsseldorfer Stadtverordnetenversammlung beschloß die Neuverpachtung des Stadttheaters vom Mai 1911 auf sechs Jahre mit dem vorhandenen Fundus. Die Stadt trägt die Bauunterhaltung, Beleuchtung, Heizung, sowie die Besoldung der Beamten und des technischen Personals, und verpflichtet sich zu einem Jahreszuschuß von 18000 Mark. Der Pächter soll für die Instandhaltung und Reinigung Sorge tragen. Ein 20000 Mark nicht übersteigender Reingewinn bleibt ihm; was darüber ist, gehört der Stadt zur Hälfte. Die Kaution beträgt 20000 Mark. Der Pächter soll nicht pekuniär beengt werden. Das Hauptgewicht wird auf die künstlerische Führung gelegt.

Für ein wilmersdorfer Goethetheater hat sich eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung gebildet, der außer den an der Finanzierung beteiligten Herren noch der Regierungsbaumeister Hermann Dernburg, der Schauspieler Willy Grunwald und der Regisseur Julius Grevenberg angehören.

Die Presse

1. Dario Nicodémi: Die Zuflucht, Schauspiel in drei Akten. Kammerspiele.

2. Anker Larsen und Egill Rostrup: Per Bunkes Vorgeschichten, Komödie in vier Akten. Kleines Theater.

3. Gustav Wied und Jens Petersen: Die erste Geige, Lustspiel in vier Akten. Schillertheater.

Berliner Tageblatt

1. Nicodémi lügt nicht. Aber er gibt auch nichts von der unbezwinglichen Wahrheit die Herz und Lunge jedes Kunstwerks ist.

2. Ein Kübel Rührung und kaum ein Spitzgläschen Humor, das ist die Mischung dieser Komödie. Denn Per Bunke, im voraus als ein neuer Steinklopferhannes ausgeschrien, beschränkt sich leider auf den guten Willen zur Ausgelassenheit.

3. Ein rechter Familientheater-Wied. Die Altväterei der Fliegenden Blätter, die uns bald wieder sehr sympathisch sein kann, wenn die Schärfe moderner Karikaturen nicht mehr wird überschärft werden können, diese ganze gutmütige Auffassung von Menschen und Dingen gibt auch diesem Stück den Ton.

Börsencourier

1. Der neue Autor, der bei uns schwerlich sehr alt werden dürfte, ist ein etwas nüchterner Herr. Ziemlich grobdrähtig die Mache, ziemlich nüchtern und alltäglich der Dialog.

2. Das Drama oder die Komödie der innern Entwicklung ist dürftig. Aeußere, lose aneinandergereihte Vorgänge von geringer Wahrscheinlichkeit. Auch die Charakterzeichnung ist wenig konsequent.

3. Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß Wied kein Dramatiker ist, dann wäre er nun erbracht worden. Vier Akte voll ermüdender Wiederholungen, in denen man immer brav im Kreise herummarschiert, bis man toll und wirbelig wird.

Morgenpost

1. Das Stück ist in der ersten Hälfte sehr wirksam, technisch geschickt gearbeitet, hat einen flotten Dialog und strebt starken Knalleffekten zu.

2. Die Komödie ist reichlich um die Hälfte zu lang und könnte zuerst durch Langeweile und Banalität der humoristischen Mittel abschreckend wirken. Aber geht man auf Per Bunkes Possen- und Volksstücktümlichkeit ein, so kann man dem alten Schwadroneur manch unterhaltsamen Zug abgewinnen.

3. Es ist alles ganz amüsant; aber es ist auch alles recht unwahrscheinlich, und es gehört ein sprudelndes Tempo dazu, um es glaubhaft zu machen.

Lokalanzeiger

1. Eine konstruierte Franzosiade, deren Psychologie recht fragwürdig und deren dramatische Effekte recht verbraucht sind.

2. Hätten die Autoren uns ihr Werk als Einakter vorgesetzt, so würden sich vielleicht einige Freundlichkeiten darüber sagen lassen; das selbstgefällige Behagen aber, mit dem sie den dünnen Stoff durch vier Akte zu einem hilflos albernen Schluß zerren, erschwert es einigermaßen, gute Miene zu dem bösen Spiel zu machen.

3. Die nicht übel erdachte Handlung würde einen netten Stoff für einen einaktigen Schwank abgeben; für vier lange Akte ist sie aber mehr als mager. Außerdem ist die Bezeichnung ‚Lustspiel' durchaus nicht am Platze.

Vossische Zeitung

1. Hinter dem fremdartigen Namen verbirgt sich eine mittelmäßige, sehr gewöhnliche Potenz, die sich mit unzulänglichen Kräften an eine alte, überwundene Manier anklammert.

2. Die Autoren sind nur ungeschickter, primitiver als ihre zahllosen Vorgänger; sie bringen selbst im Konventionellen keine Entwicklung zu Wege; sie wiederholen vier Akte lang dieselben kleinen Effekte.

3. Eine nicht geringe Enttäuschung. Kein Gegenspiel, keine Intrige irgendwelcher Art belebt das Stück, das eigentlich weiter nichts ist als eine einzige Paraderolle, wie sie vor vierzig Jahren beliebten Soubretten auf den Leib geschrieben wurde.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 43
21. October 1909

Die Gegenwart der deutschen Schauspielkunst / von Willi Handl

(Fortsetzung)

Und damit hatte sie den ersten Schritt zur Ueberwindung ihrer selbst getan. Mit der Erkenntnis und Betonung des Unterschiedes zwischen der natürlichen und der dramatischen Spannkraft des hörbaren Lautes war der Naturalismus schon aus seiner fanatischen Blindheit heraus getreten und hatte sich selbst kritisch ins Gesicht geleuchtet. Der Druck, der bis dahin auf der Behandlung der Sprache gelegen hatte, wich allmählich. Und in all die wohlbedachte Sachlichkeit und Nüchternheit kam Abwechslung und Phantasie. Man glaubte den Vortrag des Dialogs vor jeder unnatürlichen Ausschweifung genügend geschützt, wenn nur alle Deklamation aufs strengste vermieden war. Und unter Deklamation verstand man die willkürlich verstärkte Tongebung, die mit der Jambentragödie herübergekommen war. Aber auf die anderen Verstärkungen und Ausschweifungen im Wort, die statt des heroischen oder sentimentalen Pathos nur ein Pathos der Nervosität aufbrachten, hatte noch niemand acht. Sie wucherten indes unbemerkt um so üppiger in der Darstellung, je mehr das Drama selbst, von der rein sozialen Schilderung stärker und stärker zur gewichtigen psychologischen Vertiefung hingewandt, das Seelische wieder über das Sachliche, also die Bedeutung des Tones und der Schwingung über die Bedeutung des Milieus und der Geste zu stellen begann. Dieser unaufhaltsame Siegeszug des verstärkten, wissentlich geschwungenen, in sich selbst ruhenden, mit seelischen Worten erfüllten, nervös-pathetischen Sprechens ist in Berlin, wo dieser Umschwung zu glänzendsten Entfaltungen geführt hat, hauptsächlich mit dem Namen eines großen Künstlers verknüpft, den sein Naturell und seine Mittel vor allem auf diese Erneuerung hinzudrängen schienen: Albert Bassermann brachte mit seinem südlichen Blut, mit dem Schwanken und Schwingen seines unsichern Organs, mit dem völlig andern Rhythmus seiner eigentümlichen Mundart auf einmal ein neues und ganz erstaunliches Leben in die bis dahin geflissentlich abgetötete Technik des Vortrags. Ihm wurde das Wort wiederum zum innersten Kern aller dramatischen

Existenz; es bekam in seinem Munde von neuem Spannkraft, Schwungkraft, Flugkraft. Er war — mit Ausnahme von Kainz etwa, der diese ganze Entwicklung für sich allein vorausgenommen hatte — der erste, der neben der Rücksicht auf die Natürlichkeit auch die Kunst der rein dynamischen Verstärkungen, der Herausarbeitung wichtiger akustischer Werte in Worten und Silben wieder gelten ließ. Es verschlägt ihm nichts, die Laute nach Bedarf willkürlich und gegen allen Gebrauch der täglichen Sprache zu halbieren, zu verdoppeln, zu zerreißen, zu verbröckeln, in eine plötzliche und scheinbar unbegründete Höhenlage zu transponieren; immer vorausgesetzt, daß sich aus diesen Aenderungen — die, wohlgemerkt, mit der bloßen Nachahmung menschlichen Affektes gar nichts zu tun haben müssen — Werte der Stimmung, des geistigen Ausbaues oder der rein musikalischen Vertiefung gewinnen lassen. Ich erinnere mich zum Beispiel an ein seltsam gezogenes und dabei wieder in der Mitte gleichsam durchschnittenes „Jo-hanna!" (in Schnitzlers ‚Einsamem Weg'): darin war keine Silbe so gesprochen, wie sie irgend ein lebender Mensch in irgend einer möglichen Situation sprechen dürfte; aber das Wort war musikalisch bedeutsam ausgeprägt, mit perspektivischem Nachklang versehen, dramatisch höher gewertet. Um diese also erneute Kunst des Sprechens noch deutlicher zu bezeichnen, müßte man versuchen, Noten zu einzelnen Partien aus Bassermanns Rollentexten aufzuschreiben; am besten ginge es mit phonographischen Proben. Aber mit Tinte und Feder aufschreiben läßt es sich nicht; weder für diejenigen, die es nie gehört haben, noch für die, die es nicht hören wollen.

Genug. Wer die Entwicklung der deutschen Schauspielerei im letzten Jahrzehnt mit offenem Aug und empfangendem Gemüte miterlebt hat, der weiß, was ich meine. Der erinnert sich dann auch an die starke Rückwirkung des intensiver auflebenden Wortes auf Form und Ansatz der Gebärde. Es ging natürlich nicht an, die aufschwellende, vertönende, hinschwingende Sprache mit dem schlicht aufzeichnenden Spiel der Finger, Schultern, Ellenbogen zu begleiten, wie es in den Jahren des orthodoxen Naturalismus üblich war. Schaukelten die Silben, nun, so schaukelte Kopf und Körper allmählich mit, warf sich in einen höhern, von der kleinlichen Idee der Nur-Natürlichkeit befreiten Rhythmus. Schaukelte: denn ich erinnere mich, daß gerade bei jenem „Johanna!", das ich eben zitiert habe, die schlanke hohe Figur Bassermanns sich rhythmisch vor- und wieder rückwärtsneigte, wie ein Baum, der im abendlichen Wind erschauert. Und das große Radschlagen mit den Armen (im ‚Volksfeind') und das Kauern, Aufschnellen, das Schleifen, Wippen, Schleudern in vielen andern Gestaltungen ist auch nicht dem Alltagsleben in bürgerlichen Wänden abgesehen, das sind durchaus künstlerische Phantasien — zeichnerische und elastische Variationen über die Themen der menschlichen Affekte. Aber hier kann selbstverständlich nicht mehr von Bassermann allein die Rede sein; denn dieses Aufwachsen aus der schlichten Natürlichkeit ins Musikalische und Bildhafte konnte doch nicht auf den einen Mann,

der eine Zeit lang die auffallendsten Zeichen dieser Entwicklung gab, konzentriert bleiben. Er brachte, mit den Extravaganzen seiner Sprache und seiner Gebärden, den kräftigen Anstoß — vielleicht auch nur das allgemein verständliche Signal für unser Bewußtsein. Denn die ersten Takte dieser allgemeinen schauspielerischen Bewegung hatten schon vorher eingesetzt; das Prinzip des Naturalismus war schon durchbrochen, kaum daß es völlig ausgedacht und verkündigt war. Und seine größten Künstler waren seine ersten siegreichen Zerstörer. Man erinnere sich etwa an die phantastisch-kühne Pose Rittners, dieses Ur- und Erznaturalisten, wenn er im letzten Akt von ‚Florian Geyer‘ die Tür hinter sich zuschlägt und nun vor den Adeligen steht. Natürlichkeit? Im Gegenteil: Böcklin — oder so etwas Aehnliches; aber herrlich, herrlich, herrlich! Und wie in der Behandlung des Bildhaften, so in der Behandlung des Wortes: irgend ein vertiefter und gedehnter Laut, eine besonders geschwungene Silbe, die Melodie eines Stöhnens, eines Aufschreis ging immer, und mit Absicht, über das hinaus, was sich der treuen Beobachtung alltäglich-menschlichen Materials abgewinnen läßt. Sauer hatte es in seiner Stimme, die an sich schon aller Gewöhnlichkeit fremd und voll seelischer Feierklänge ist. Ist sein Gregers etwa das Abbild eines — im Sinne der rein technischen Bewältigung — natürlichen Menschen? Soll ers denn sein? Selbst Else Lehmann, die schlichteste, sachlichste, irdischeste Natur unter diesen großen Künstlern, ließ sich von dem stärker und stärker werdenden Zug zur phantastischen Ausgestaltung ein Stück weit mit fortreißen; sonst hätte sie ihrem vollsaftigen, ans Diesseits gebundenen Künstlerwesen niemals die erdferne Lyrik gewisser Griselda-Szenen und niemals den hohen Stil ihrer tragischen Ibsen-Gestalten (Helene Alving und Ella Rentheim) abgewinnen können. Zu alledem war eine etwas freiere Musik der Sprache, etwas freiere Plastik, Dynamik, Rhythmik der Gebärde notwendig, als sie sich von den Menschen der Straße und der Stube ablernen lassen. Aber der erste Befreier war das Wort; das Wort, das sich nach Schall und Schwingung, nach selbständiger Färbung und Bedeutung sehnte. Das Wort, die lebendige Seele der redenden Kunst, war von Anbeginn der eingeborene Feind der naturalistischen Kargheit und Tonlosigkeit. Diese wurden also von innen her, durch ihr eigenes, mißachtetes Mittel, das sich gegen sie wandte, zerstört.

(Fortsetzung folgt)

Das Mißtrauen / von Peter Altenberg

Der ausgezeichnete, aber noch nicht anerkannte Zauberkünstler Franziskus Heß produzierte sich in einem kleinen Gasthofe mit Schwertschlucken und verblüffte die Leute.

Da trat ein Feldwebel vor, übergab ihm sein eigenes Seitengewehr. Franziskus Heß schob es in seinen Mund und zerschnitt sich die Kehle. Er liegt im Sterben. Der Feldwebel aber ging triumphierend nach Hause.

Hamlet

Den Eindruck, den mir Reinhardts münchner ‚Hamlet' gemacht hat, habe ich hier am ersten Juli ausführlich beschrieben. Der Eindruck der berliner Aufführung war teils stärker, teils schwächer. Die Drehbühne verringerte die Dauer des Abends um eine volle Stunde und ermöglichte trotzdem Hamlets Begegnung mit dem Hauptmann des Fortinbras. Das Bild der Tragödie floß nicht mehr auseinander, sondern wurde durch diese Schnelligkeit so scharf konturiert, wie es nötig war, um auf der geräumigen Bühne des Deutschen Theaters für die heimlich-unheimliche Wirkung der engen Reliefbühne halbwegs einen Ersatz zu schaffen. In einer idealen Welt, die genialen Theaterdirektoren zum Dank unbegrenzte Reichtümer böte, hätte Reinhardt um des einen Vorteils willen nicht auf den zweiten zu verzichten brauchen, hätte er die Stimmung der Bedrücktheit, des Nebels, der Vieldeutigkeit, die sich in München einstellte, auf der ganz anders beschaffenen berliner Bühne mit ganz anders beschaffenen dekorativen Mitteln hervorrufen können. So aber mußte er, um Geld und, was dasselbe ist, um Zeit zu sparen, die einmal hergestellte und bewährte Inszenierung mit geringen, rein räumlichen Veränderungen übernehmen. Wo eine Wand zu niedrig oder nicht lang genug war, wurde ein Stück angesetzt. Ratsamer wäre es vielleicht gewesen, nicht blos die Geschwindigkeit der Drehbühne, sondern auch die Verkürzungen ihrer Segmente auszunutzen, also die Größenverhältnisse der münchner Dekorationen und Vorhänge entweder unangetastet zu lassen oder sie eher zu verkleinern und auf diese Weise Interieurs von der gespenstigen Dumpfheit etwa des Faustzimmers zu bauen. Mit einem Wort: in der Beschränkung der paar Quadratmeter des Künstlertheaters zeigte sich Reinhardt als ein Meister, um jetzt im Genuß der lang entbehrten Freiheit zwar nicht seine Meisterschaft, wohl aber den sichern Ueberblick über die Dehnbarkeit seines szenischen Materials zu verlieren. Als unverlierbar dagegen erwiesen sich auch unter den neuen Bedingungen die Errungenschaften einer innern Regie, die nie ein andres Ziel gekannt hat, als die Gesichte des Dichters in die reinste, einprägsamste, gegenwartnächste Form zu fangen, und die dem ‚Hamlet' nicht minder als den leichtern Shakespeareschen Dramen gewachsen wäre, wenn sie blos auf ihren eigenen willigen Geist und nicht zugleich auf das schwache Fleisch von Schauspielern und Inspizienten angewiesen wäre. Man konnte da, in den Schauspielerszenen und im Schlußbild, gewissermaßen Beispiel und Gegenbeispiel neben einander sehen. Für das Schlußbild hatte sich Reinhardt eine mächtige Apotheose des toten Hamlet ausgemalt. Als aber der Befehl zum Feuern den Böllerschüssen nachklappte, war die

Heiterkeit nahe, und als Herrn Feldhammers Fortinbras in einem pastosen Singsang zu schwelgen anhub, war die Verstimmung über soviel schauspielerische Selbstgefälligkeit beträchtlicher als alle Freude an Reinhardts Phantasie. Wie diese Phantasie sich den Auftritt der Schauspieler und ihre Komödie vor dem König gedacht hatte, das hatten, umgekehrt, zuvor Herr Hartau auf eine fast rührende, Herr Kühne auf die lustigste Weise erfüllt.

Was im übrigen genau so erfreulich oder unzulänglich geblieben ist wie im Sommer, will ich nicht noch einmal rühmen oder verurteilen, wofern es bei dem Personalbestande des Theaters unabänderlich war. Frau Gertrude und Fräulein Ophelia aber mußten bei dem Reichtum dieses Ensembles an Weiblichkeiten nicht wieder von den Damen Sandrock und Eibenschütz, sie durften nach dem Fiasko der Premiere, aus purer Rücksicht auf die Eitelkeit der beiden Schauspielerinnen, nicht wieder von ihnen verdorben werden. Diese Königin hat gar keine Physiognomie und ein sehr hohles Pathos. Diese Ophelia vollends ist eine Katastrophe. Shakespeares Ophelia versteht jede unzüchtige Anspielung des Prinzen und verschließt in ihrem Köpfchen wollüstige Bilder, die der Wahnsinn ans Tageslicht bringt. Es ist nichts falscher, als diese Gestalt von blaublümeligen Sentimentalen verschöneln zu lassen, und man durfte gerade von Reinhardt erwarten, daß er mit der dummen Konvention der Hoftheater brechen würde. Aber noch an keinem Hoftheater habe ich eine ähnlich fade, ähnlich zuckerwässerige Zierpuppe gesehen wie die Ophelia des Fräulein Eibenschütz, der gegenüber in meiner Erinnerung Anna von Hochenburger eine unerbittliche Realistin wird. Als ihr Vater Polonius war Herr Arnold wenigstens auf dem rechten Wege, wenn er nach Möglichkeit und meistens mit Erfolg die theaterübliche Komik des wunderlichen alten Herrn zugunsten eines schlicht-einfältigen Menschenbildes zurückdrängte. Aber der Schauspieler schien doch für den Verzicht auf Gelächter einen Dank für seine Enthaltsamkeit zu beanspruchen und wird auch noch diesen Anspruch verstecken müssen, um unsern vollen Dank zu erwerben. Jedenfalls ist die Figur seit München sichtlich gewachsen und behauptet sich jetzt neben dem wahrhaft ehrlichen Gespenst des Herrn Diegelmann, der mehr Wert auf die eindringliche Vergegenwärtigung seiner Schmerzen als auf irgendwelche Gespenstigkeit legt, und, in gemessener Entfernung, sogar neben Wegeners König, der inzwischen den gleißenden Ton, die unsichere Geste und die süßliche Miene gefunden hat, um den heuchlerischen Schurken glaubhaft zu machen, ohne ihn deshalb aller menschlichen Regungen zu entkleiden. Mit dieser ganz modernen Gestaltung ist das Problem des Claudius gelöst. Wie Wegener vor der delirierenden Ophelia schuldbewußt und ergriffen in sich versank: das war für mich der schauspielerische Gipfelpunkt des Abends.

Shakespeares Tragödie aber heißt: Hamlet. Muß ich erst sagen, daß alles, was ich an dieser Vorstellung gepriesen und ausgesetzt habe, in dem Augenblick nebensächlich würde, wo ein beherrschender Hamlet in ihre Mitte träte? Vor einem halben Jahr ging man aufs heftigste erschüttert und aufs höchste erbaut aus einer Aufführung, deren provinziale Mittelmäßigkeit man über Kainzens Hamlet vollständig vergessen hatte. Moissis Hamlet vergißt man über dem immer wieder erstaunlichen Regisseur Reinhardt. Ich habe mich im Sommer, bei aller Deutlichkeit, schonend ausgedrückt, weil ich auf den ausgleichenden, abrundenden und vertiefenden Effekt zahlreicher Spielabende rechnete. Sie haben diesem Hamlet die erste Unbefangenheit genommen, ohne ihm dafür das Hirn und das Herz zu geben, deren des Dänenprinzen allermenschlichste Vielfältigkeit nicht gut entraten kann. Auf einem ephebenhaften, ausreichend suggestiven Körper sitzt eine Art Totenkopf, in dessen fahlen Zügen die unablässige Arbeit dieses lebendigsten Geistes teils erstarrt, teils grimassiert. Aus seinem Munde dringt meistens ein Geschrei, mit dem Hamlet vielleicht sein Gewissen zu betäuben gedenkt, mit dem aber nur Moissi unser Ohr ermüdet. Was ihn vor andern Hamlets auszeichnet, sind Unterlassungen. Er jault nicht; und er spiegelt in den Monologen eine Weltweisheit, die man ihm doch nicht glauben würde, gar nicht erst vor, sondern läßt diese Monologe mit einer gewissen Einfachheit aus der Situation entstehen. Das ergibt immerhin einen Viertelhamlet. Für Shakespeares Hamlet ist es zu wenig.

An Susannah Thoresen / von Henrik Ibsen

Ich träumt', ich läg' in der Truhe,
Die man im Grabe barg;
Zur letzten irdischen Ruhe
Warf Erde man auf den Sarg.

Der Segen des Priesters weihte
Den Toten, ein Psalm klang laut;
Dann schied das Trauergeleite,
Und alles war fest verstaut.

Doch ich lag, einsam verschlossen,
Lebendig begraben hier;
Ich betete; strömend entflossen
Die heißen Tränen mir.

Da warf ich mein Auge beklommen
Auf dich, du Einzige du;
Du hattest alles vernommen
Und lächeltest kindlich mir zu.

Da fühlt' ich das Dunkel weichen,
Da strömte sonnendurchglüht
Ein Tonquell aus deinem reichen,
Blühenden Kindergemüt.

Aus den Nachgelassenen Schriften in vier Bänden, die Julius Elias und Halvdan Koht im Verlag von S. Fischer herausgeben.

Elektra / von Alfred Polgar

Zur Aufführung der wiener Freien Volksbühne

Eine Tragödie in einem Akt. Man könnte auch sagen: eine Tragödie in einem Atem, einem gierigen, heißen, sengenden Atem. Wie ein Steinwurf aus gelenkiger und starker Hand ist dieses Drama: ein langes Steigen und Aufwärtsfliegen, immer höher, höher, und dann ein Herunterschmettern in steiler Kurve. Der Zuschauer ist gebannt; er spürt, während der Stein noch aufwärts saust, schon in allen Nerven die Erschütterung, die der unausbleibliche Sturz dem Erdboden mitteilen muß. Es ist wie beim Anhören der chromatischen Skalen, die der Sturm singt: angstvolles Warten, welch ein Ende das tolle Klettern in den höchsten Diskant nehmen möge; bange Neugier auf den Augenblick, da dieser zum Aeußersten gespannte Tonfaden endlich reißen müsse; und ein Erschauern ob der großartigen Wildheit einer befreiten Naturkraft ... Ein erklügelter, am Schreibtisch ausgedachter Seelenkonflikt müßte unter Steigerungen, wie sie der ‚Elektra'-Dichter seinem Thema zumutet, ins unerträglich Rohe oder ins Lächerliche entarten. Aber das ‚Elektra'-Motiv ist von solcher Einfachheit, von solch elementarer Wucht und Härte, daß es die letzten Spannungsgrade, dramatische Weißglühhitze, Steigerungen ins Grandiose wohl verträgt.

Zum Stofflichen der Sophokleïschen Tragödie hat Herr von Hofmannsthal nicht viel dazu erfunden. Ob außerordentliche Gedanken in seiner freien Nachdichtung sich bergen, ob nahrhafte, seltsame Weisheitsfrüchte vom Baum seiner Dichtung zu schütteln sind, ob er neue, tiefführende Gänge durchs unergründlich dunkle Massiv menschlicher Leidenschaften gesprengt hat, darüber mögen die Meinungen auseinandergehen. Ich weiß nicht, ob die Dichtung tiefsinnig ist, aber ich glaube, sie ist schön. Schön wie ein prasselndes, blitzendes Unwetter, wie Gang und Sprung des Raubtiers, wie eine den Himmel blutig färbende Feuersbrunst. Wo wäre deren ‚Inhalt'? Wer sagte die Ziffern, mit denen ihr Wert sich aussprechen ließe, allen guten Rechnern und Einschätzern zum Respekt? Man spürt ihre Schönheit, oder man spürt sie nicht. Man fühlt das Berückend-Ungewöhnliche an so kühn- und hochgeschwungenem Bogen einer Leidenschaft, oder man fragt: woher und wohin? und ist ärgerlich ob der dürftigen Antwort.

In diesem ‚Elektra'-Drama klingt der Ton eines, eines einzigen Affekts, prachtvoll anschwellend und mit großer Kunst, ohne Zittern und Umschnappen, ohne Riß und Bruch staunenswert lange gehalten. Was um ihn ist an Mauern, Menschen, Totem und Lebendigem, hat nur die Funktion von Schallwänden: Ein Ton, und alles ringsum nur sinnreiche, akustische Verstärkung dieses einen Tons. Vielleicht ist die ‚Elektra' von Hofmannsthal nicht sehr griechisch; zweifelhaft auch, ob sie dem Sophokles genügend Reverenz erweist. Aber ist das nicht gleichgültig? Gleichgültig neben dem Unwidersprechlichen: daß in diesem Akt ein leidenschaftlicher Wille in höchster Freiheit ausschwingend gezeigt und doch die künstlerische

Form niemals gesprengt wird? Ein Gewitter, dessen Brausen, nichts an Gewalt und Wut einbüßend, zur Melodie gebändigt, ein Donner, der zum Rhythmus gezwungen worden ist.

Diese Frauenseele Elektra ist ein Instrument mit gesprungenen Saiten. Tonlos und schlaff hängen sie herab, tote Drähte, die sonst wohl mit allerlei zarten und starken Klängen antworteten, wenn sanfter Hauch oder wilde Stürme des Lebens darüber strichen. Eine einzige Saite schwingt noch, sie gibt den Klang: Rache. Und weil diese Saite über ein ausgehöhltes leeres Herz gespannt ist, hat ihre Musik so tiefe, dunkle Resonanz. Elektra, das ist die fixe Idee, die Hysterie, die Besessenheit ‚Rache‘. Weil diese Leidenschaft so tiefschwarze Farbe trägt, wurde sie schon von dem antiken Dichter auf den ganz blassen Grund einer Mädchenseele gemalt. Der moderne Nachdichter hat den Kontrast noch verschärft. Er hat der Leidenschaft noch dunkleres, der Mädchenseele noch bleicheres Kolorit gegeben.

Oder anders: er hat den Menschen ganz leicht, hohl, die Kraft, von der er durch den Raum geschleudert wird, unendlich vehement gemacht. Er hat alle Widerstände ausgeschaltet und alle Triebe in einem vereinigt: eben in diese Besessenheit ‚Rache‘. So wurde erzielt, was die besondern Reize des ‚Elektra‘-Dramas ausmacht: ein Mensch in einer beispiellos starken, alles überrasenden Bewegung. Und so gewaltig ist der Stoß, der diesen Menschen schleudert, daß die gebrochene, wirre, unharmonische Linie, in der sonst ein von Leidenschaften gehetztes Wesen zum Abgrund taumelt, sich hier zu einer großen, schönen, harmonischen Linie zu strecken scheint. Dies ist vielleicht überhaupt das zeichnerische Schönheitsgeheimnis aller großen Tragödien: Menschen, so stark von einem Gefühl, einem Schmerz, einer Not durch den Raum geschleudert, daß sie nicht, wie die Normal-Sterblichen, in zuckendem Hin und Her, sondern in einer großartig-edlen Linie zu ihrem Ende stürzen.

Nebenbei: Diese Elektra ist gar nicht so modern. Das Charakteristisch-Moderne einer Figur liegt nicht darin, daß sie grauslich-neurasthenisch ist, sondern eben darin, daß ihr Denken und Empfinden vielverschlungene Wege geht, nicht geradeaus, sondern in allerlei hemmungsreichem Zick-Zack, unsicher, vor- und wieder rückwärts, zögernd, tastend, balancierend. Diese Elektra aber ist nachtwandlerisch sicher. Unbeirrten Schrittes, starren Blicks geht sie nach einem Ziel aus. Sie ist von der Rache-Idee eingehüllt wie ein Mondsüchtiger vom Dunst eines geheimnisvollen Schlafes, sie könnte in die schwindligsten Gegenden klettern, ohne zu fallen: weil ihre idée fixe stärker ist als die Schwerkraft!

Die Schönheit, die Musik einer außerordentlichen Bewegung — das ist der ästhetische Inhalt der Hofmannsthalschen ‚Elektra‘. Der Haß ist der gewaltsam pressende Quell, der diese Bewegung zeugt. Das Tatsächliche, die seelischen und leiblichen Affären des Dramas mögen interessieren; sein Hauptreiz aber liegt im Formalen, in der Zeichnung, in Linie und Farbe (Stil). Es erfüllt in seiner Weise sehr gut die Mission einer

tragischen Dichtung: ahnen zu lassen, daß auch die schauerlichsten Wirbel, die das Schicksal auf einer Menschenseele schlägt, doch noch als Musik sich empfinden lassen, ihren Rhythmus und ihre Melodie haben. Dahin zu kommen, solches (was den meisten nur durch Dichters Vermittlung und nur aus fremden Schicksalen herauszuspüren möglich ist) in der schlimmen Unruhe des eigenen Daseins zu hören, ist vielleicht ein Höhepunkt persönlicher Kultur; dieses: Imstande sein, das Leben nicht in Freude und Leid, sondern in Dur und Moll einzuteilen.

In dem tragischen Antlitz des Hofmannsthalschen Dramas sitzt, will mir scheinen, ein leiser Zug von Koketterie. Ein flammendes Schauspiel, aber manchmal scheint es wie geschminkt mit Flamme; ein blutiges Schauspiel, aber manchmal scheint es wie parfümiert mit Blut. Seine Verse sind schön, funkelnd von Schliff, ein reiches Ornament um die einfache Linie des Spiels. Wie alles Ornamentale schmeckt aber auch die Sprache der ‚Elektra' hin und wieder nach Unnatur. Gelegentlich drehen sich die üppigen Bilder und Vergleiche ein paarmal selbstgefällig im Kreise, um sich in allen Spiegeln von allen Seiten zu sehen und sehen zu lassen, und ihre prunkvollen Worte glitzern oft aufdringlich-kostbar, wie allzureicher Schmuck an Hals und Händen einer protzigen Dame. Aber die Verse sind echt, melodisch und farbensatt; keine zum Zweck rhythmisch gefaltete, gewissermaßen frisch geadelte Prosa, sondern, wenn man so sagen darf: geborene Verse, von reiner poetischer Herkunft.

Die ehrgeizige, billige und sichere Theaterware verschmähende Freie Volksbühne brachte im Theater in der Josefstadt eine mehr als wirkungsvolle Aufführung der ‚Elektra' zustande. Der lange, konsequent gesteigerte, von Blut und Unheil überschwere Akt stellt an Schauspieler, vor allem an die Interpretin der Elektra, fast unerfüllbare Anforderungen. Außerordentliches, Ueberlebensgroßes soll dargestellt, eine krasse Angelegenheit ins Hohe stilisiert, Gräßliches so überhitzt werden, daß es gewissermaßen ‚sich löst', seine Erdenschwere überwindet und zu den Wolken steigt. Eine Seele, von solchem Furor der Leidenschaft aufgewirbelt, daß sie schließlich ins Schweben kommt! Das Stilprinzip wäre ungefähr: ein durch seine Unerbittlichkeit geläuterter Naturalismus. Dabei sind Verse zu sprechen, die besondere Klarheit der Diktion verlangen, lauterste Sprechmusik. Eine tief erniedrigte Königstochter ist Elektra: ihre tiefste Erniedrigung soll der Hörer spüren und das unzerstörbar Königliche in ihr. Ein Racheengel ist sie, und ein Raubtier. Eine Missionärin des Schicksals, und ein krankes, besessenes Mädchenherz. Die ganze Genialität und die ganze großartige Beschränktheit einer fixen Idee lebt in ihr. Eine antike Griechin ist sie, mit der Fähigkeit, ein Gefühl als ihr großes, einfaches Schicksal zu tragen; und ein sensibelster Nervenmensch von heute, mit der Fähigkeit, jeden zuckenden Strahl des Empfindens in seinen feinsten Verästelungen noch zu spüren und mit Worten nachzuzeichnen. Glühendes Verlangen und kälteste Entschlossenheit ist in ihrer Seele. Eine höchst

weibliche Leidfähigkeit und eine höchst männliche Energie. Monumental scheint sie, und doch ein fieberndes, delirantes Nervenbündel. Eine hysterische Statue. Wie spielt man die? Der hohen Intelligenz der Frau Eysoldt gelang eine Elektra, durch deren hysterische Qual ein unbändiger Wille als göttlicher Funke leuchtete. Aus ihm strahlte über die Figur ein Schimmer von Erhabenheit. Dabei bestrickte sie durch vollendete Sprechkunst. Wie ohnmächtig, bettelarm klang diese leichte, zarte, eigentlich flieglustige Stimme; mit welch giftig zischender Wut kroch sie dann wieder, eine böse Schlange, der Gegnerin ins Antlitz, umzüngelte sie mit unentrinnbaren tückischen Windungen.

Ich beschwöre die Erinnerung an Frau Eysoldts Elektra keineswegs herauf, um Fräulein Helene Ritschers Leistung zu verkleinern. Fräulein Ritscher hatte ganz außerordentliche Momente, voll Intensität der Empfindung und Kraft des Ausdrucks. Sie war rührend in der Szene mit Orest, vortrefflich in den fiebernden Ironie-Reden gegen die Mutter, und virtuos in jener schon fast irren, höhnischen Dienstwilligkeit, mit der Elektra dem Aegisth ins Haus leuchtet, dem Rächer zu. Fräulein Ritscher machte das ergreifend, diesen taumelnden Rausch der endlich, endlich erfüllten Rache. Sehr gut auch die Szenen mit Chrysothemis, die Versuche, mit süßer Rede das Gift der eigenen Seele in die schwesterliche Seele hinüberzuspielen. Was, im wesentlichen, der Elektra des Fräulein Ritscher fehlte, war: der glühende Kern, der die Herkunft all dieser an der Oberfläche züngelnden Flammen aus dem Innersten der Figur glaubhaft gemacht hätte. So schien es oft mehr Kunstfeuerwerk, denn natürliche Eruption eines vulkanischen Herzens. Fräulein Galafrés sprach die Klytämnestra, und es war erstaunlich, wie diese Frau, allein durch ihre Spiel-Energie, der ihrer Eigenart ziemlich ferne stehenden Figur doch in die Nähe kam. Ihre Geschicklichkeit, von einem ewig heizenden Ehrgeiz zum Sieden gebracht, entwickelte ganz erhebliche dramatische Spannkräfte. Das gewaltige „Schandmal aus Fett und Geilheit" kam zwar nicht zustande, wohl aber eine recht böse, garstige Märchen-Stiefmutter. Eine Freude war das Fräulein Camilla Gerzhofer, so schön und klar sprach sie die wunderhübschen, sehnsüchtigen Verse der Chrysothemis, und so lyrisch-weich, hell und duftig wirkte ihre sanfte, mädchenhafte Art. Der Orest, den Herr Traeger mit Verständnis und Empfindung spielte, litt ein wenig unter der allzu wuchtigen, gar nicht jünglinghaften Erscheinung dieses sympathischen Künstlers. Die Regie Stefan Großmanns hatte sich des Hofmannsthalschen Dramas mit großer Liebe angenommen. Man merkte ihre Wirksamkeit an vielem, besonders in der schönen kontrastreichen Szene der Schwestern und in dem erregenden Dialog zwischen Elektra und Klytämnestra, dessen Sätze, heftigste Entladungen innerer Spannung, funkengleich von Partnerin zu Partnerin übersprangen. An der Aufgabe, aus josefstädter Choristinnen Griechinnen in Versen zu machen, wäre wohl jede Regie verblutet.

Berlin und das Theater / von Karl Scheffler

Es gibt kein wertvolles Werk in unsrer Literatur, das im geistigen Milieu Berlins wurzelte, weil sich niemals das ganze Volk in der Stadtkultur dieser Hauptstadt hat spiegeln können. Dieser Wohnort einer immer wieder aufgewühlten Mischbevölkerung hat nicht nur große Dichter nicht hervorgebracht, sondern nicht einmal die im Reiche wirkenden zu sich hinziehen können. Kam einmal einer der Poeten, deren Namen die Nation mit Ehrfurcht nennt, nach Berlin, so hat er immer den Tag gesegnet, wo er diese den großen Menschheitsideen feindselig gesinnte Stadt wieder verlassen durfte. Darum hat die jetzige Reichshauptstadt auf keinen der bedeutenden Nationaldichter determinierend gewirkt.

Blickt man nach Frankreich und England oder auch nach Oesterreich, so sehen wir den Dichter unhemmbar zur Hauptstadt hingezogen. Die epische Prosakunst vor allem wurzelt unlöslich immer im Boden der Hauptstädte; und gerade weil es so ist, weil sie eine Heimatskunst genannt werden muß, ist sie dann zur Weltkunst geworden. Denn durch diese natürliche Lokalisierung erst ist sie wirklich und konkret genug geworden, um die allgemein-menschlichen Ideen hervorbringen und tragen zu können; indem sie an einer Geschichte der Hauptstadt schrieb, stellte sie den Willen und die Schicksale eines ganzen Volkes dar. Die Stadtstimmung Londons kennt man schon, bevor man nur einen Fuß in die Stadt gesetzt hat, aus den Romanen von Dickens und Thackeray, von Scott und Fielding; man atmet die Atmosphäre der englischen Hauptstadt selbst, wenn man nur die Geschichtsdarstellungen Macaulays liest. Der Geist der Stadtgeschichte selbst blickt einen aus diesen Werken einer internationalen Nationalliteratur an, und aus der Stadtgeschichte dann zugleich die Geschichte des Landes. Der in Berlin Lebende kann innerlich mehr mit der londoner City, mit Highate oder Hammersmith vertraut sein als mit den Gegenden der Oberbaumbrücke, des Gesundbrunnens oder Rixdorfs; er kann lebendigere Empfindung haben für die londoner Anwälte, Lord-Mayors, Cityleute und Straßenjungen als für die physiognomielose Bevölkerung der Reichshauptstadt. Oder welch bessere Führer durch die vielverschlungenen Wege von Paris, durch seine Bürgerstadt und Königstadt, durch alle hellen und dunkeln Gassen seiner Stadtgeschichte könnte man sich wünschen als französische Romanciers wie Stendhal und Balzac, Victor Hugo und Flaubert, Zola, die Goncourts oder Maupassant! Eine Weltkunst kommt uns auch hier aus einer leidenschaftlich geübten Heimatkunst entgegen. Alle sozialen Bewegungen der Jahrhunderte und vor allem des neunzehnten Jahrhunderts spiegeln sich getreulich und kurzweilig ab in Bewegungen des pariser Lebens; wir sehen das Stadtgebilde, Ring um Ring, schwellend sich erweitern und immer neues nationales Leben zu sich hinziehend, und wir erleben in den Romanen das ancien régime, die Revolution, das Heldenzeitalter Napoleons, die Restauration, das Bürgerkönigtum, die zweite Republik und das zweite Kaiserreich. Ohne es zu

wollen und zu wissen, machen die Dichter ihre Leser zu Bürgern ihrer Hauptstadt und lassen sie Großes erleben, indem sie ihnen das Epos der Stadtgeschichte darreichen. Wer kann Tolstois Romane und Novellen, wer Dostojewskijs Epopöen des Seelenlebens lesen, wer kann Turgeniews kultivierte Erzählungskunst genießen, ohne daß Petersburg und Moskau in vielen ihrer Sonderzüge begriffen werden! Ja, sogar Kopenhagen und Christiania lernt man aus modernen Romanen besser kennen als Berlin. Aber nicht nur der abschildernde Prosaroman vermittelt das Verständnis für den Schauplatz, wo er spielt. Auch Musset und Béranger, Corneille, Racine und Molière geben sich gleich als echte Pariser zu erkennen. Aus Shakespeares Stücken selbst weht uns die spezifische Renaissanceluft Londons an; und es gibt kaum einen österreichischen Poeten, dessen Werke nicht von der reichen Atmosphäre des Wienertums wie mit einem Pleinair umgeben wären. Gibt es also selbst einen wiener Stil in der deutschen Literatur: einen berliner Stil gibt es nicht. Sehr spät erst im neunzehnten Jahrhundert, hat Preußens Hauptstadt ein paar Historiographen gefunden. Aber das sind Epigonen. Willibald Alexis, der Scottnachahmer, dichtete nicht aus seiner Gegenwart, aus der Fülle des hauptstädtischen Lebens heraus, sondern griff, künstlich rekonstruierend, in eine dunkel nur überlieferte Vergangenheit zurück, mit romantischer Empfindung eine nur halb glaubhafte historische Bilderwelt aufbauend. Er erlebte nicht seine Vaterstadt, sondern diente, wenn auch ehrlich und klug, so doch mit subalterner, verstimmender Absichtlichkeit einer patriotischen Geschichtsidee. Und einem ganz modernen Chronisten Berlins wie Theodor Fontane fehlte durchaus das Gestaltungsvermögen, das ungeheure Chaos der neuen Großstadt zu schildern. Er kommt als Plauderer, wo es des schöpferischen Temperaments bedürfte, als ein absichtlicher Wanderer durch die Mark; er macht seine Bemerkungen für die, die Berlin genau schon kennen, aber was er sagt, bleibt innerhalb einer nur lokalen Bedeutung. Ein zum Romancier gewordener Feuilletonist ist Fontane, nicht ein Dichter der Hauptstadt. Damit ist die Reihe der berlinischen Poeten aber schon erschöpft; denn was noch bleibt, gehört nicht mehr zur Literatur in ihrer hier abgegrenzten Bedeutung. Daraus ergibt sich die nackte Folgerung, daß die ganze deutsche Literatur ohne Berlin geworden ist, wie sie ist. Die Stadt im Osten war stets nur Empfängerin und Konsumentin, nicht Produzentin. Es gab in Berlin zu keiner Zeit eine höfische Poesie; aber es gab auch niemals eine spezifische Bürgerpoesie. Der Dichter galt in Berlin weniger noch als im übrigen Deutschland. Er wurde hochmütig als ein Deklassierter betrachtet von der phantasielosen, zweckvoll denkenden Kolonistenbevölkerung; und dadurch wurde er nur noch mehr isoliert, so daß seine Produkte, wo sie sich doch einmal auf die Stadtatmosphäre beziehen, vom Standpunkte des Bohémiens aus geschrieben sind, daß den Darstellungen der natürlich feine Gesellschaftston fehlt, der die französischen Romane zu so getreuen Spiegelbildern des pariser Lebens macht. Alle diese Tatsachen mögen nicht zuletzt Grund gewesen sein, daß

Friedrich der Große so gering von deutscher Dichtkunst dachte. Er lebte unmittelbar in dem kunstarmen Milieu der Konlonialstadt. Nichts sprach aus seiner Hauptstadt zu seiner regen Phantasie, wenn er nicht selbst die Anregung schuf. Nicht zufällig hat sich die Tragödie Heinrichs von Kleist auch in der märkischen Hauptstadt abgespielt. Gewiß wäre Kleist überall in Deutschland unverstanden geblieben; nirgends aber wäre ihm die Hoffnungslosigkeit seiner Lage so roh und hart zu Bewußtsein gebracht worden wie in der Stadt abgestempelter Phantasielosigkeit. Den einzigen ganz großen Dichter, den die Mark hervorgebracht hat, sehen wir an Berlin zugrunde gehen; denn nirgend ist von je über Größe und Leidenschaft so infam spöttisch gelacht worden wie in dieser Hauptstadt der Zweckmäßigkeiten. Die großen Realpolitiker und Feldherren wurden zur Not verstanden, niemals aber die edlen Phantasiemenschen, deren Geist über diese Welt harter Realitäten den schillernden Regenbogen der höhern Idee spannt, niemals die leidenschaftlichen Ethiker. Ein E. T. A. Hoffmann konnte geduldet werden; denn seine Romantik war immerhin stark mit Sarkasmus und beziehungsreichem Spott versetzt. Er war ein guter Jurist, der nebenher seiner tollen Laune zum allgemeinen Amüsement die Zügel schießen ließ. Kleist aber der verzückte Jüngling mit seinem donnernden ‚Alles oder Nichts', konnte nicht in einem Gemeinwesen geduldet werden, in dem die mit sich selbst unbekannten Bürger immer nur wollten, was sie konnten, und in dem nicht einmal der Instinkt dafür lebendig war, daß der Stadtbevölkerung in diesem märkischen Adelssproß eine höchste Möglichkeit der Selbstentwicklung vom Schicksal vor Augen geführt worden war.

Diese kühle Abwehr des ethischen Pathos und der genial produzierenden Kraft einerseits und ein fast gieriges Verlangen nach allen erreichbaren Bildungswerten anderseits hat auch der Entwicklung des Theaters die Richtung gewiesen. Da Berlin niemals eine Hauptstadt deutscher Dichtung gewesen ist, so ist es auch nie eine Theaterstadt im eigentlichen Wortsinne gewesen. Deutsche Bühnenkunst hat sich in Wien, Weimar, Hamburg, Mannheim und München entwickelt, nicht in Berlin. In der Markgrafenstadt hat es keine Mysterienspiele, in der Kurfürstenstadt keine Hanswurstkomödien und unter den preußischen Königen keine Nationalbühne, wert dieses stolzen Namens, gegeben. Es gab in der unruhigen Kolonialstadt niemals die Gesellschaftsatmosphäre, woraus das Drama großen Stils oder auch nur die bürgerliche Tragödie hervorwachsen; und noch weniger fand sich die attische Lebensstimmung, woraus das nationale Lustspiel entsteht. Die Stadtbevölkerung brachte es als Ganzes bestenfalls zu einer Kriegs- und Siegesstimmung; aber auch die wurde dann nur praktisch unmittelbar begriffen, nicht gleichnishaft heroisch. Darum haben weder die großen dramatischen Dichter noch bedeutende Theaterleiter wie Laube, Dingelstedt oder Goethe ernsthaft mit Berlin und seinem Publikum gerechnet. Länger als sonst wo regierte in Berlin die italienische Rokoko-Oper; Friedrich der Große noch wollte nichts von der ‚Barbarei und dem Firlefanz' eines

deutschen Theaters wissen, und noch unter des plebejischen Geschäftsmanns Döbbelin Leitung, zur Zeit Friedrich Wilhelms des Zweiten, war das vornehmste Schauspielhaus eine Städte der Intrigen und Skandale, war es mehr ein Freudenhaus als eine Kunststätte. Iffland, ein Süddeutscher, ist der einzige höhere Geist gewesen, der sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts selbstlos um die Entwicklung des berliner Theaterwesens bemüht hat. Doch ist selbst er insofern dem berliner Geist unterlegen, als er dem poetisch Großen und tragisch Monumentalen auf der Bühne von Jahr zu Jahr mehr das Künstliche und Kalte, das Sensationelle, Virtuosenhafte, Sentimentale und Bürgerlich-Larmoyante vorzog. Bei allen künstlerischen und administrativen Talenten ist er kurzsichtig genug gewesen, gegen die zu seiner Zeit lebhaft spukende Staatstheatertheorie aufzutreten, und er hat es so verschuldet, daß Berlin an Stelle eines wahrhaften Nationaltheaters nur Hoftheater erhalten hat, deren künstlerische Leitung in den Händen aristokratischer Dilettanten, trockener Bureaukraten, ahnungsloser Kavaliere und militärisch denkender Drillmeister steht. Wo man in der Theatergeschichte Wiens eine Reihe von Namen genialer Organisatoren findet, da wird die Entwicklung des berliner Theaters zu einem Hofinstitut von Namen tüchtiger Geschäftsleute, wie Döbbelin und Küstner, und korrekter Intendanten, wie Brühl und Hülsen, nur bezeichnet.

Es sind nach Berlin im neunzehnten Jahrhundert natürlich die neuen Theaterstücke und alle berühmten Schauspieler gekommen. Doch ist das ja noch nicht Beweis einer Theaterkultur. Das Entscheidende ist, daß in der werdenden Großstadt das Theater immer mehr oder weniger als ein industriell geleitetes Vergnügungsinstitut betrachtet worden ist, daß man nie eine ‚moralische Anstalt', nie etwas Sakrales darin erkennen wollte. Es ist sehr bezeichnend, daß es in Berlin etwas natürlich Gewachsenes, etwas Spezifisches nur innerhalb des niedersten Gebietes der dramatischen Poesie gibt: in dem Genre, das mit den Worten Schwank und Posse umschrieben wird. Die berliner Posse allein, diese ganz und gar prosaische, philisterhaft provinzmäßige Kunstschöpfung, deren Genius der gesunde Menschenverstand in Person ist, zeigt eine gewisse Selbständigkeit und ein bestimmtes Lokalkolorit und eine gewisse, an Namen wie Angely, Nestroy, Kalisch geknüpfte Entwicklung. Eine sehr charakteristische Armut. Kein Roman, kein Drama, kein Lustspiel, keine besondere Lyrik: nur eine Vorstadtposse, dargestellt von Vorstadtkomikern. Weder ein vom Volksbedürfnis determiniertes Schauspiel noch eine in Deutschland führende Oper. Denn auch eine Musikstadt ist Berlin nie gewesen. In Wien hat man gesungen, so weit die Geschichte zurückdenken kann; vom Rhein sind seit Jahrhunderten die Lieder herübergekommen, und dorthin hat es darum auch die Musiker gezogen. Alle unsre Großen: Bach, Händel und Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, Schumann, Brahms und Wagner: sie alle haben fern von Berlin gelebt und musiziert. Währenddessen wirkten und repräsentierten im hauptstädtischen Getriebe Berlins Persönlichkeiten wie Spontini und

Meyerbeer. Als eine Ausnahme schon, als eine tiefere Persönlichkeit steht im berliner Musikleben der gute alte Zelter da. Ganz gewiß ein charaktervoller Förderer des Echten und Schönen, aber auch er ohne große, genialisch fortreißende Leidenschaft. Zur Pflicht, zu einer Bildungspflicht wurde den Berlinern selbst der Musikgenuß. In dieser Bevölkerung war nie natürliche Tanzseligkeit und Singfreudigkeit; es war in ihr nicht heiteres Temperament, nicht die Leidenschaft, Menschliches menschlich zu fühlen und dem Elementaren selbstvergessen sich hinzugeben. Die Gedanken der Notdurft traten so lange vor die schöne Gefühlswallung mit ihrer erstarrenden Prosa, bis Resignation der ganzen Bevölkerung zur zweiten Natur geworden war. In die Lust mischte sich der Spott, die Selbstironie, die Skepsis und die Sensationsgier des Ungebildeten, es fehlte der Sinn für Qualität, und an seine Stelle trat konsequent dann das Verlangen nach der Quantität. Als diese Bevölkerung auf dem Gipfel ihrer Stadtkultur war, in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts etwa, da war Berlin zwar ein Markt schon für alle im Reich geschaffenen Kunstwerte und eine Hauptstadt des Eklektizismus auf allen Gebieten; aber es war trotz der repräsentativen Geste auch wieder nichts andres als eine Stadt der Possen und Couplets, eine Stadt blecherner Militärmusik. Und dann freilich eine Stadt der Kritik. Dies konnte nicht anders sein. Denn eine Stadt, die zur Produktion höherer geistiger Werte unfähig ist, deren wachsende Macht aber doch alle Resultate der geistigen Kultur an sich zu ziehen bemüht ist, bedarf durchaus der Kritik, um die ihr fremden Werte zu ordnen. Nicht um sie objektiv zu ordnen. Denn dazu bedarf es wahren Verständnisses und lebendigen Nachempfindens; wer aber das Höchste nicht ahnen, nicht fühlen kann, vermag es auch nicht zu beurteilen. Die Aufgabe der berliner Kritik hat vielmehr vor allem darin bestanden, das Beunruhigende abzuwehren. So wollte es die schwere Kolonialarbeit die zu leisten war, die alle Kräfte in Anspruch nahm, die kühle Selbstbesinnung und klare Nüchternheit forderte und den genialen Ueberschwang verbot. Zuviel Phantasie und Gefühl für Schönheit, zuviel Weltbürgertum und Freiheit hätte die Grundlagen der Stadtwirtschaft erschüttert. Die Verhältnisse wollten in der märkischen Pionierstadt ein nationalistisches, partikularistisches, ja bäurisch engherziges Denken. Es war der Selbsterhaltungstrieb, der zu solchen unliebenswürdigen, kunstfeindlichen Eigenschaften zwang. Und doch brauchte die Stadt zu gleicher Zeit alle die geistigen Anregungen, die das Mutterland zu bieten hatte. Dieser Dualismus hat die besondere berlinische, liberal-konservative Kritik erzeugt. Eine Kritik, als deren Prototyp immer wieder Nicolai genannt worden ist, und deren Wesen darin besteht, daß sie auf der einen Seite fortschrittlich für Aufklärung und vernunftgemäße Anschauung der Dinge sorgt, daß sie auf der andern Seite aber zugleich das aus großen Gefühlswallungen Geborene, das Geniale und unbedingt Ethische verfolgt. Die berliner Kritik basierte in allen Dingen immer auf dem Beweisbaren, Meßbaren und Rationellen. Sie ist eine wirkungsvolle Vorkämpferin der märkischen Nüchternheit auf

deren Wege zum deutschen Kaiserthron gewesen; sie hat das Unkraut der Phrasen vernichtet, aber blind dann auch die holdesten Kulturblumen der Zeit dem märkischen Sande entzogen. Sie ist zum Volksschullehrer geworden und hat die Bevölkerung klug und dumm zugleich gemacht. Ihr Kind ist der berliner Spott und Witz, der so scharf immer trifft, doch weit auch immer vom still versöhnenden Humor entfernt ist. Dieser berliner Witz, der eine Waffe im Erhaltungskampf ist. Der Kolonialmensch witzelt über den höhern geistigen Wert, der ihm noch versagt ist, weil er sonst verzagen müßte; er sucht in dem ihm Unerreichbaren mit spürkräftigem Instinkt die schwache Stelle auf, weil er die eigene Relativität so am besten rechtfertigen kann; er denkt selbst die großen Dinge vom Standpunkt des Alltags, weil er in einem ewigen Alltag lebt und lacht, um nicht zu verzweifeln. Dieser berliner Witz ist die andre Seite des Bildungshungers, ist das automatisch funktionierende Ventil seiner zur Höhe strebenden Willensenergie. Er ist eine Waffe, aber auch ein Mittel der Selbsterkenntnis; denn er ist nicht denkbar ohne Elemente der Selbstironie. Selbstironie aber ist immer ein Zeichen, daß man die eigene Relativität und Unvollkommenheit vollauf begreift, daß man sie aber nur indirekt zugeben mag. Nestroy und Angely, Kalisch, Rellstab und Glasbrenner: das sind einige der Vertreter dieses in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts noch ziemlich harmlos provinzmäßigen Witzes. Sie alle sind Kritiker, vor allem Gesellschaftskritiker; aber sie sind es in den Niederungen des Lebens, im Gebiet des Profanen, weil auch der Kritik und dem Witz höhere Schöpfungskraft notwendig fehlen muß, wenn diese der Gesamtkultur fehlt.

Erzieherisch im höhern Sinne hat diese Kritik nie gewirkt. Denn sonst hätte sie verhindert, daß der Berliner trotz seiner so offen zur Schau getragenen Skepsis früher als jeder andre Deutsche zum Bildungsphilister geworden ist. Sie konnte dem Bildungshunger konsistente Nahrung nicht geben; sie konnte vor allem nicht die fehlenden Traditionen schaffen und es vergessen machen, daß die Kolonialstadt von je auf ein Wahlwissen angewiesen gewesen ist. Darum ist Berlin so recht eine Hauptstadt der Halbbildung geworden. Und aus der allgemeinen Halbbildung ergab sich dann einerseits wie von selbst der unbescheidene, ehrfurchtslose Ton des Besserwissens und anderseits die unnatürliche Schätzung der äußern Kenntnisse und der fremden Art. Die Bezeichnung ‚ungebildeter Mensch' galt in Berlin, wie Treitschke richtig anmerkt, nicht zufällig von je als ein schweres Schimpfwort. Wenn man darum überhaupt von einer geistigen Kultur in Berlin des neunzehnten Jahrhunderts sprechen darf, so kann nur von einer sekundären und einseitigen Verstandesbildung die Rede sein, nicht aber von einer allgemeinen Gefühlsbildung. Der Berliner hatte die Teile, aber er vermochte selbst zu der Zeit, wo die Stadtkultur ihre Höhe erreichte, nicht ein geistiges Band darum zu schlingen.

Ein Abschnitt aus einem Buch über Berlin, das, zum Preis von sechs Mark, nächstens im Verlag von Erich Reiß erscheint.

Dalibor / von Fritz Jacobsohn

Smetanas ‚Dalibor' sollte wohl so eine rechte Nationaloper sein, ist aber in Wirklichkeit nichts andres als eine Rettungsoper ältesten Schlages mit einem unangenehmen Stich ins Bourgeoise, ins Breite, ins Philiströse geworden. Was dem Textdichter nicht gelungen ist, nämlich aus Gestalten böhmischer Geschichte Mann und Weib zu erschaffen, Einzelschicksale in typische umzuwandeln, gelingt dem Musiker Smetana, dem genialen Komponisten der ‚Verkauften Braut', erst recht nicht. Der ist kaum wiederzuerkennen. Smetanas Musik hängt sich bleischwer an uninteressante Vorgänge, unterstreicht breit und behäbig die lästigen Fehler der Textvorlage und kann nicht vom platten Boden der Opernkonvention hochkommen. Diese Partitur appelliert ausgiebig an die Tränendrüsen des naiven Hörers, der sänftiglich mit Geigengesäusel, Oboengeklag, mit Flötensüßigkeit und Harfenarpeggien eingelullt wird. Smetana beherrscht den Affekt: er trifft den Ausdruck von Leidenschaften durch Musik im Sinne der alten und der großen Oper. Eigene Töne aber hat er nicht; er lehnt sich mit Rezitativen, Arien, Duetten und Chören an Hergebrachtes an, ohne zu einer Vertiefung zu gelangen. Es klingt alles recht gut, ist mit Noblesse gemacht und farbenfreudig instrumentiert; aber es macht nicht weiterklingen. ‚Dalibor' kann noch so viel trutzen und klagen: er wird nicht sympathisch und bleibt eine blutlose Figur aus dem Bilderbuch. Und mit den Gestalten um ihn ist es auch nicht anders.

Diese Oper fand eine Aufführung, die einer bessern Sache würdig gewesen wäre. Es ist erstaunlich, mit welch tödlicher Sicherheit im Königlichen Opernhaus Meisterwerke schlecht und schlechte Werke meisterlich dargestellt werden. Was erst jüngst beim ‚Don Juan' schmerzlich zu vermissen war: der ernste Wille, sich mit allen Mitteln neuzeitlicher Bühnenkunst für einen Höhepunkt der gesamten Literatur ins Zeug zu legen und alle Kräfte nach Möglichkeit anzuspornen, das konnte, mit gebührender Einschränkung, bei der Inszenierung dieses schwächlichen Opus bemerkt werden. Rein künstlerisch ist nichts öder und leerer als die nachmeiningersche Pompentfaltung, mit der ‚Dalibor' zu einem sicherlich nur sehr kurzen Leben über diese Bretter zog, mit ihrer geschichtlichen Treue, die niemand interessiert, mit ihren echten Ritterrüstungen und Pickelhauben. Wenn man aber bedenkt, daß solche Freigebigkeit auch einmal ein Werk, das es verdient, treffen kann, möchte man nicht allen Mut verlieren.

Dazu sang die erste Garnitur, das Terzett Destinn, Hempel, Kraus. Ein schwacher Mann zwischen zwei starken Frauen. Was man von der Destinn mit gutem Recht sagen kann: daß die Milada ihrem Herzen nahe stand, gilt für den Dalibor von Ernst Kraus nicht. Das hätte ihn aber nicht abhalten sollen, all das Schöne, was er denn doch in dieser Rolle zu singen hat, auch gleichmäßig schön zu singen. Es genügt nicht, daß man sich nur bei wenigen Stellen der vortrefflichen Stimme unsers ersten Tenors

erfreuen durfte, während lange Strecken durch Ungleichheit in Wort- und Tonbehandlung, durch oft unmögliche Vokalisation und durch unmotiviertes Schreien um ihre Wirkung gebracht wurden. Dieser Leistung fehlte die letzte Rundung.

Ungetrübten Genuß gewährten die beiden Frauen, die jede für sich einen Besuch des Opernhauses zu einem hohen Feste machen. Und der Dank an die Destinn und Hempel ist freudige Abtragung alter Schuld, ist schwacher Ausdruck rückhaltloser Bewunderung. Die gepreßten Töne tiefen Herzeleids quillen aus der Stimme der Destinn mit herrlicher Innigkeit, und das großzügige Pathos ihrer Geberde, die immer stärker werdende darstellerische Kraft sind bewundernswert. Die schlanke, goldklare Stimme der Hempel aber ist wie freudiges, jubelndes Dur zu dem klagenden Moll der Partnerin.

Wenn der junge Wein blüht . . . / von Julius Bab

Als Henrik Ibsen ein alter Mann wurde, da ward ihm auch dies Erlebnis ein schweres Problem, voll tragischer Spannung. Mit all dem schmerzlichen Haß und Neid, den der Herrschende jederzeit für den Thronfolger, der Endende für den Erben gehabt hat, blickte er auf die Jugend — und empfand doch zugleich als der erwählte Freund, der berufene Fürsprecher jedes neuen vorwärtstreibenden Lebens Lust und Pflicht, die Jugend zu grüßen, ihr Raum zu geben. Aus diesem Widerstreit entstand das Allegoriengedicht vom ‚Baumeister Solneß‘, der vom Gerüst stürzt, da die Jugend an seine Tür gepocht und ihn verlockt hat, so hoch zu steigen, wie er sonst nur gebaut hat; es entstand die symbolhaltige Szenenballade vom Gabriel Borkman, der, den Geist der Sehnsucht im Herzen, in Eis und Schnee stirbt, während unten der Schlitten der Jugend vorbeiklingelt. Zum Epilog aber erhob er den Klageruf: „Wenn wir Toten erwachen, dann sehen wir, daß wir nie gelebt haben“.

Als Björnstjerne Björnson zu gleichen Jahren kam, schrieb er ein helles, liebes, lachendes Lustspiel, drin alte Männer und junge Mädchen einen fröhlichen Reigen schlingen, drin vergrabene Liebe segnend aufersteht, drin die ewige Sonne lacht und der Wind weich weht. Er ist der Glückliche.

*

„Wenn der junge Wein blüht — dann gärt es im alten.“ Zwei innen und außen stark gesunde Männer, so an der Grenze der Fünfziger, verlieben sich in den eben aufblühenden Reiz ihrer gegenseitigen Töchter. Das heißt: so richtig jung und selig, hülflos verliebt ist nur der Propst Hall; er ist Witwer, und er ist auch die einfachere, naivere Natur in seiner lebensfrohen Pathetik. Tiefer, stiller, feiner, nicht ohne Sinn für das Problematische der Dinge, ja selbst mit einem kleinen wenn auch

herzhaft verhehlten Zug von Resignation ist sein Schwager Arvik, der eigentliche Held dieser Komödie (die bei S. Fischer in Berlin erschienen ist). Er läßt sich nicht von der Liebe mitspielen, er spielt nur mit ihr; ein feines, lächelndes, ein wenig resigniertes Spiel. Löst sich ein wenig die Glieder in der Wärme dieses jungen Lebens; tut vor andern, vor ihr, vielleicht gar vor sich selbst zuweilen, als müsse er Halls Alvilde so hülflos anschwärmen, wie Hall die Helene, seine Jüngste. Aber in Wahrheit weiß er, wo des alten Mannes Heimat und Mittelpunkt ist — bei seiner Hausfrau, seiner alten, innigen, glücklichen Jugendliebe. Die Zeit hat viel Asche auf diese Liebe geworfen: Frau Arvik hat (in der Oberschicht ihres Wesens) die hitzig aktive Art der neuen Frau; mit ihren Interessen und Geschäften, mit ihren Kindern und ihrer Gesellschaft hat sie sich fast die Aussicht zugebaut auf die tiefere, ruhige, überlegen leitende Lebensweisheit ihres Mannes. Sie führt mit den Kindern ein andres Leben — hinter seinem Rücken; das heißt: er ist viel zu klug, um es nicht zu sehen, aber er ist zu gütig, um es verwehren zu wollen, und so wendet er sich um. Wendet sich und läßt ihnen noch die Illusion, ihn mit ihren kleinen egoistischen Betrügereien rücksichtsvoll zu ‚schonen'. Bis er in einer bittern Stunde sich zurückwendet und ihnen zeigt, wer Rücksicht nahm und wer verständnis- und schonungslos war. Der Duft des jungen Weins macht seinen stillen Sinn rebellisch: er geht aus dem Hause. Und eine Nacht der Einsamkeit genügt, um den Seinen zu zeigen, daß er es doch war, der ihr Leben hielt und zusammenband. Und aus dem tiefern Seelengrunde der Frau glüht wieder alle verschüttete Liebe warm hervor. Nun weint sie ihm nach. Aber es ist ja nicht wahr: er ist nicht mit Alvilde zu Schiff nach Australien gegangen; seine gütige Weisheit kennt Traum und Wirklichkeit besser auseinander. Er kehrt in sein altes, jugendlich erneutes Glück zurück.

Wenn der junge Wein blüht, so schließt Björnson den gleichgebauten Vordersatz seines Epiloges ab — dann sehen wir, daß wir immer jung geblieben sind! Er ist der Glückliche.

*

In den nie theatralisch derben, stets dramatisch bewegten Dialogen dieses Lustspiels geht eine unglaubliche Anmut, Feinheit und Leichtigkeit hin und her. Es ist so sehr viel Jugendluft in der Helle und Zartheit des Tones, und so sehr viel Altersreife im überlegenen Lächeln, in der leicht ironischen Abdämpfung, die über jedem Worte liegt. Alles scheint Ernst und alles Spiel — und es ist kein Unterschied zwischen beiden. Selbst die Requisiten der Posse werden nicht verschmäht — wenn etwa sich rechts und links zugleich die Fenster auftun und ein Scheltwort aus jedem auf die Szene prasselt; oder wenn Mutter und drei Töchter in einer Reihe ein Tränenquartett anstimmen. Aber die ganze Atmosphäre ist so von sinniger Heiterkeit geadelt, daß auch das als Ausdruck natürlichen Frohsinns, keineswegs als bemühter Bühnentrick wirkt: ursprünglich, zwanglos,

erfreulich. Aus großem Ernst ist Fröhlichkeit, aus schlichtestem Alltag tiefer Sinn, aus banalstem Vorgang fast ein überwirklicher Märchenglanz gewonnen. Es ist gerade all das erreicht, wonach Gerhart Hauptmann mit seinen ‚Jungfern von Bischofsberg' ausgezogen. Aber jenen innern Talisman, der dies Wunder tut, jenen sichern unangefochtenen Gleichklang der Seele — den besaß nicht der vierzigjährige Deutsche, sondern der achtundsiebzigjährige Norweger. Er ist der Glückliche.

*

Ich habe früher Björnson gern mit Schiller verglichen, und das ist für mich ein sehr begrenztes Lob. Ich fand bei beiden die edle rhetorische Gewalt, die völkerbeglückende, heftige Absicht, das immer brausende Temperament — und beide so unklar und widerspruchsvoll als Denker, so leicht von jeder starken theatralischen Geste verführt als Gestalter, so schnellfertig verallgemeinernd, so kurzsichtig, so bis zur Roheit rechthaberisch als Moralisten. Die ganze groß zuschlagende, undifferenzierte Theaterkraft Schillers, dasselbe fortreißend flache Moralistenpathos fand ich beim Dichter vom ‚Fallissement' und von ‚Ueber unsre Kraft' — denselben „frevelhaften Optimismus", der jedem Problem die unbedingt befriedigende Lösung dekretiert und Orgien des Rechthabens feiert. Und unter diesem fortreißenden schriftstellerisch-agitatorischen Oberstrom ein ursprüngliches Dichtertalent, das aus der im Grunde eindeutig derben Seele köstlich Lebendes hervorholt, reinstes Dichtergut, wie ‚Wallensteins Lager' oder die ‚Bauernnovellen'. Aber wenn ich dies Lustspiel lese, dieses ganz unschriftstellerische, ganz willenlose Lebensgedicht, diese reinste, rundeste Komödie der letzten Dekaden — so vergeht mir der Schillervergleich. Wie kann neben dem ewig kämpfenden, tief zerrissenen, selten glücklichen Schwaben, der, immer beflissen, seine demagogisch einfache Natur in die tiefsten Kulturprobleme einzustellen, so höchst problematisch wurde — wie kann neben Schiller, der sich mit sechsundvierzig Jahren zerrieben hatte, dieser triumphierende Greis gestellt werden, der immer Erfolgreiche, immer Sichere, in sich nie Besiegte, der Sohn der Erde, der Glückliche! Er, der, den Achtzig nahe, so sein Einverständnis, seine tiefe Harmonie mit allem Lebendigen bezeugt. Und da scheint mir fast — so wandelbar sind Vergleiche! — dieser mächtige, lächelnde Alte eher eine Goethenatur, auf die Problematiker wie Ibsen, wie Schiller mit liebevollem Neid blicken müssen, voll jener lobsingenden Klage, die Schiller in seinem schönsten, menschlich größten Gedicht erhoben hat:

Groß zwar nenn ich den Mann, der, sein eigner Bildner und Schöpfer,
durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt.
Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis
neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Mut.
Vor Unwürdigem kann dich der Wille, der ernste, bewahren,
Alles Höchste — es kommt frei von den Göttern herab.
— —
Zürne der Schönheit nicht, daß sie schön ist, daß sie verdienstlos,
wie der Lilie Kelch, prangt durch der Venus Geschenk!

Laß sie die Glückliche sein; du schaust sie, du bist der Beglückte!
Wie sie ohne Verdienst glänzt, so entzücket sie dich.
Freue dich, daß die Gabe des Lieds vom Himmel herabkommt,
daß der Sänger dir singt, was ihn die Muse gelehrt!
Weil der Gott ihm befiehlt, so wird er dem Hörer zum Gotte; —
weil er der Glückliche ist, kannst Du der Selige sein.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Baron S.. an den Major von T..   S.. am 12ten März

Ich möchte des Teufels werden, Major, über den Verdruß, den mir das Mädgen machet. Ich habe tausend Gelegenheiten gesucht; ich habe sie unaufhörlich verfolgt; alles vergebens! Sie vermeidet mich; sie fliehet mich; sie suchet selbst meinen Augen auszuweichen. Neulich, o! ich hätte mich zerreißen mögen, unterhielt sie einen gewissen Laffen, unterhielt ihn zwo Längen und zwo Breiten, und ich stand nahe dabey. Sollte sie mir es nicht zum Possen gethan haben?

Und dennoch müßte ich mich sehr irren, wenn ich in ihrem Betragen nicht die Bewegung der Liebe spüren sollte. Meidet man jemals eine Person so ängstlich, die einem gleichgültig ist? und sollte mich Charlotte hassen? hassen? warum hassen? Glaubet sie, dadurch meine Liebe zu zernichten, mich zu bewegen, von ihr abzulassen? Unglücklicher Irrtum! Dieser Widerstand spornet mich, reizet mich. Ich habe in mancher Stunde einen Vorsatz gefaßt, den ich bald darauf verflucht habe. Major, wie machest du es, wenn dir eine Geliebte widerstehet? Du wirfst den Kopf, und trillerst einmal. Kaltsinniger Kopf, du hast niemals geliebt.

Ich lasse alle ihre Schritte beobachten. Ich erfuhr heut, daß sie in eine gewisse Kirche gegangen sey. Ich mußte hin, stellte mich ihrem Sitze gegenüber, denn ich bin froh, wenn ich nur etwas gaffen kann. Meinest du, daß mir das Mädgen es gönnte? Ohne sich merken zu lassen, daß es meinetwegen geschähe, mit der vollkommensten Kunst einer Schauspielerin, zog sie die Gardine zu, und da war sie verschwunden. Und der verzweifelte Pfaffe predigte so lange. Kurz, ich spiele eine elende Rolle, und das muß anders werden, oder — ich vergehe.

Charlotte an Sophien   S.. den 14ten März

Wenn du mich bedaurest, Sophie, so ist es Deine Schuld. Habe ich Dir nicht geschrieben, daß ich den Baron S.. gänzlich entsagt habe? daß ich damit umgehe, ihn zu vergessen? Warum muß er mir aber immer noch in den Weg kommen? Warum ist er hier? Du sollst mich nicht klein und schwach genug halten, eine Liebe anzuhören, welche die Umstände verbieten. Mein Schluß ist gefaßt: Ich will nicht, und, Sophie, ich werde können. Ich bedaure das Herz, das er hintergehet und — das meinige, das er hintergehen will. Gleichwohl, liebe Sophie, sind in der Welt Dinge, die man nicht geradezu so strenge beurtheilen kann. Ich kann sein Herz

nicht für bös erklären; ich kann nicht, so gerne ich wollte. Heute stieß ich allein auf ihn. Er ergriff mich bey der Hand, hieß mich Undankbare, und was er alles sagte, das ich vergessen habe; ich riß mich von ihm los. Ich vergesse die Mine nicht, mit der er mir nachsah. Gütiger Himmel! dieses Leben ist ein Traum, und bald, Sophie, bald werden wir erwachen.

Charlotte an Sophien   S... den 18ten März

Ach! Sophie, ich bin hier, aber mit allen Qualen und Leiden meiner Seele. Mein Herz ist mehr zerrissen als jemals, weil ich die Zärtlichkeit und Liebe meiner Mutter verlohren habe, welche nicht mehr dieselbe ist. Was denkest Du vön meinem Zustande? bin ich nicht zu beklagen? Ich thue alles, waß man von mir verlanget, und man ist dennoch nicht mit mir zufrieden. Ich wollte mir das Herz ausreißen und es meiner Mutter geben. Ihre Kälte ist erstaunlich und ich kann es nicht ertragen. Man läßt mich keinen Augenblick allein, es sind immer viele Leute bey mir, selbst, wenn ich Dir schreibe. Ich habe keine Ruhe, und kann also nicht schreiben, wie ich wollte, und die Post wird bald abgehen. O! meine liebste Freundin, wie viel hätte ich dir zu sagen! Am nächsten Dienstag will ich Dir mehr schreiben. Schreib mir, ich bitte Dich; adressire den Brief, wie hier unten stehet. Sag mir alles, was man in H.. von mir redet, und glaube nicht, daß Du mir dadurch Kummer machest. Lebe wohl, beste Freundin. Bald will ich dir mehr Nachricht geben von Deiner unglücklichen Charlotte.

Baron S. an den Major von T..   S... den 18ten März

Wenn ich Dir schreiben wollte, was in mir vorgehet, ich müßte Dir Unsinn schreiben. Ich weiß selbst nicht, was ich bin, und was ich will. Lieber T.., es ist noch alles eins; ich bin nicht weiter gekommen. Ich muß Charlotten besitzen, es koste auch, was es wolle. Ich weiß nicht, welchen Vorsatz mir ein Dämon zubläßt. Ich wenigen Tagen sollst Du mehr von mir erfahren.

Charlotte an Sophien   S.. den 21sten März

Ich darf in der Emilia Galotti nicht oft spielen, so gewaltsam wirket dieses Stück auf meine Empfindungen. Unter hundert Rollen bekomme ich kaum eine, worin ich so wenig Schauspielerin zu seyn nöthig habe. Du weißt, daß ich die Emilia mache. Ich habe sie gestern gemacht und bin noch schwach davon. Ich habe den Gram der Emilia gefühlt, wie sie ihren Vater reizet, sie zu tödten; ich habe den Dolchstich gefühlt, wie er nicht schmerzte, wie er Labsal in meinem bedrängten Herzen war. Wenn ich nun manchmal bedachte, wie wenige Zuschauer dasjenige empfinden konnten, was ich empfand, dann weckte mich das Händeklatschen aus der tiefen Phantasie, und ich war wieder zur Schauspielerin geworden. Sophie, wenn ich die schiefen Urtheile vernehme, die über dieses Stück gefällt worden, so muß ich bekennen, daß die Leute, die nicht so empfinden können, auch nicht anders urtheilen können, sie schreyen wider den Odoardo, daß er seine Tochter ermordet. Sollte Odoardo nicht eben so handeln, als einst der Vater Virginias, weil er einige tausend Jahre später lebet und

er doch eben so wie der empfindet? Sie vergessen, daß wir nicht Herr und Meister unsrer Empfindungen sind, und daß man eben sowohl sagen könne: Ich habe ein Bedürfnis zu tödten, als: Ich habe ein Bedürfnis zu lieben. Freylich giebt es Empfindungen, die verabscheuungswürdig sind, und andere, die unser volles Mitleiden verdienen; ein Vater, wie Odoardo, der seine Tochter tödtet, um sie von der Schande zu retten, und ein Mensch, der einen ermordet, um ihn zu berauben, sind unterschiedne Dinge. Eben dieses ließe sich auch von dem Selbstmorde sagen, der gewiß nicht anders, als durch gewaltsame Empfindungen eingegeben werden kann. Man nenne ihn Wahnsinn, oder wie man will. Die Empfindungen setzen der Vernunft ihr Gränzen und sind fähig, sie gänzlich zu unterdrücken. Der Mann hatte recht, der, als ihm die Pistole dreymal vor dem Kopfe versagt hatte, sie gelassen hinlegte und sprach: Sie ist klüger als ich. Aber man soll Gott nicht vorgreiffen: spricht man. Sophie, welch ein stolzer Gedanke ist es, daß man Gott vorgreiffen könne! Er, der Herr unserer Natur, der uns nach seinem unerforschlichen Endzwecke so und nicht anders schuf, der durch verborgene Wege unsere Schritte leitet, der jedem Dinge seine Ursache gegeben hat, und ohne dessen Willen kein Sperling fält, dem sollte von uns schwachen Menschen vorgegriffen werden können! Ich denke, daß ein Mensch immer eines natürlichen Todes sterbe, Gott mag ihn nun an der Apoplexie oder am Selbstmorde sterben lassen. Sophie, diese milden Gedanken sollen die meinigen seyn, troz allen denen, die, zu stolz auf die Menschheit, durch ihre kalte Weisheit der Natur ihre Rechte nehmen wollen. Die Ursache lieget eben sowohl in ihren Empfindungen, und sie mögen die ihrigen behalten. Ich aber will mein Auge der Thräne des Mitleidens nicht verschließen, sie mögte nun geweint seyn bey der Urne der Hirtin, die auch einst in Arkadien war, oder bey dem Anblike der beyden Verliebten, welche man vorne todt bey dem Grabe des Minus gefunden hat.

Baron S.. an den Major von T.. S.. am 21sten März

Ich befürchte, Major, mit meiner Leichtsinnigkeit hat es ein Ende. Ein Umstand, an den ich nie gedacht hatte, hat in mir seltsame Empfindungen hervorgebracht. Gestern — laß Dirs erzählen.

Emilia Galotti wurde vorgestellt. Ich war in der Parterr, um dieses schöne Stück recht einzunehmen, und meine Seele war ganz in meinen Augen. Charlotte machte die Emilia. Mit welcher Empfindung hat die Zauberin gespielt! Wie sympathisirte ich in meinen Empfindungen mit dem Prinzen von Guastalla! und ich hätte den Kerl erwürgt, der den Marinelli machte, wenn ich ihn hätte packen können. Eine Rose gebrochen, eh der Sturm sie entblättert: diese Worte kommen mir seitdem immer wider meinen Willen in den Sinn.

Was soll ich sagen? Ich muß Charlotten aufgeben, wenn ich ruhig werden will. Aufgeben — Unschlüssigkeit, du bist ärger als der Tod. Ich bin noch nie von so wankenden Entschlüssen umher getrieben worden. Wo soll ich hin? bedaure mich, wenn ich dein Freund bin. (Fortsetzung folgt)

Rundschau

Fuldas Exempel

Es kann niemand von mir verlangen, daß ich Ludwig Fulda bekämpfe. Im Gegenteil: seine Hilflosigkeit rührt mich und erregt mein Mitleid.

Man tut ihm Unrecht. Die geistige Struktur dieses gottbegnadeten Dichters hat sich wenig geändert, obschon man ihm einst ernste Ambitionen attestieren zu müssen glaubte. Dieser Gottbegnadete war immer ein Windbeutel, und der Weg vom Talisman durch das Schlaraffenland zur Zwillingsschwester zeigt die grade Linie des ‚liebenswürdigen Talents'.

Wir bedurften nicht dieses neuen Exempels, um zu erkennen, daß die geistig und materiell mittelmäßig begüterte Bourgeoisie ihren Festpoeten gefunden hat, und daß sie ihn mit Recht warm hält.

Er befriedigt alle ihre Instinkte, er hat ihren Geist, ihren Geschmack, ihren Witz, ihre Banalität, und nur der Mut, der ihn befähigt, seine philiströsen Ansichten zu exemplifizieren, sie mehr oder weniger schlecht gemachten Stücken zu Grunde zu legen, dieser fragwürdige Mut gibt ihm seine besondere Stellung, macht den kleinen Moritz zum Dichter.

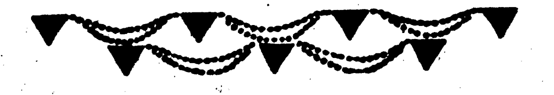
Er hat die dürftige Phantasie eines Witzblattredakteurs und seine Satire ist subaltern genug, um nicht zu verletzen.

Wenn ich der Verleger der Lustigen Blätter wäre — ich ließe mir diesen ideenreichen Kopf nicht entgehen. Ich gäbe ihm den Auftrag zu einer Extranummer, betitelt: ‚Freie Liebe' oder: ‚Frauenemanzipation', und ein Heft käme zustande, das mit seinem Reichtum an verkitschten Figuren und an billigen spöttischen Harmlosigkeiten zum Genuß jedes friedlichen Bürgers werden müßte.

Und auch wir hätten einen Vorteil. Wir brauchten nicht drei Akte lang diese jämmerlichen Karikaturen — von Schauspielern scheinlebendig gemacht — auf der Bühne herumlaufen zu sehen, wir brauchten nicht drei Stunden den trivialen Tiraden zuzuhören, um endlich Ludwig Fuldas Loblied auf die Institution der Ehe zu vernehmen.

Ich werde mich hüten, von den einzelnen Gestalten dieses Opus zu sprechen. Und wenn ich es wollte, ich könnte es nicht: ich habe sie schon wieder vergessen. Ich gestehe allerdings, daß ich viertelstundenlang nicht mehr zuhörte, daß ich auf den Souffleurkasten starrte, abwesend, besinnungslos, und nichts vernahm. Nur manchmal, wenn Herr Harry Walden mit kultivierter Eleganz gekleidet und mit zurückhaltender Gebärde auf der Bühne erschien, fand ich eine große Freude an seinem überlegenen und diskreten Spiel — in dieser unwahrscheinlichen Posse.

Wilhelm Herzog

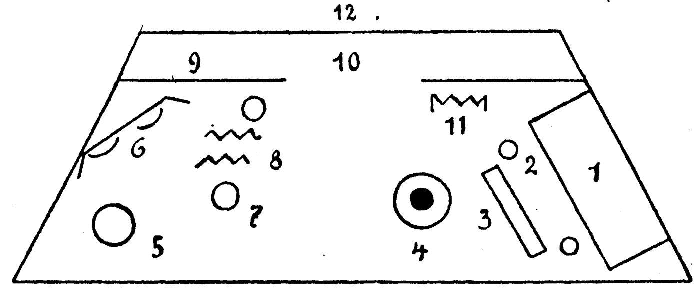


Aus der Praxis

Regiepläne

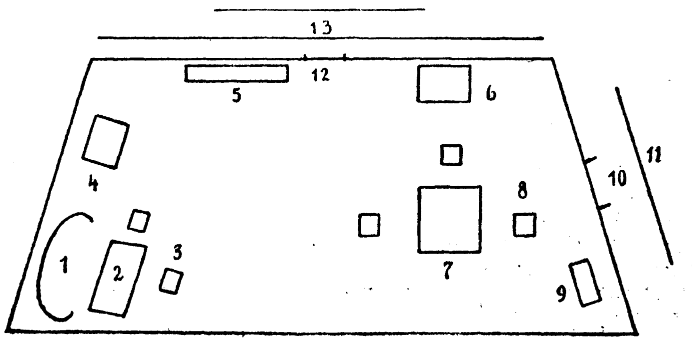
Per Bunkes Vorgeschichten
Komödie in vier Akten von Anker Larsen und Egill Rostrup
Verlag von Oesterheld & Co. in Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Kleinen Theaters zu Berlin.

Erster Akt



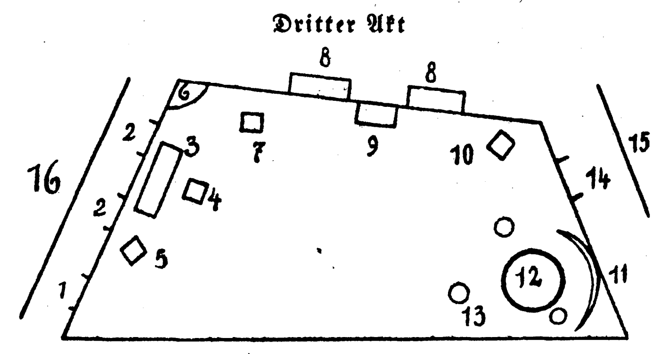
Garten der Näherinnen. Rechts niedriges Häuschen mit Strohdach und zwei praktikablen Fenstern zu ebener Erde mit Gardinen dahinter (1). Vor dem Haus zwei plastische Äpfelbäume (2) und eine Bank (3). Mehr in der Mitte der Bühne großer plastischer Baum mit Rundbank (4). Links vorn plastischer Ziehbrunnen mit Eimer (5). Dahinter plastische Obstbäume (7) und Sträucher (8). Plastischer Bienenstand mit Bienenkörben (6). Der Garten wird im Hintergrund von einem Zaun mit Hecke und Schlingpflanzen (9) begenzt. In der Mitte Tür (10) mit Laubbogen darüber. Rechts vor dem Zaun plastische Sonnenblumen (11).

Zweiter Akt



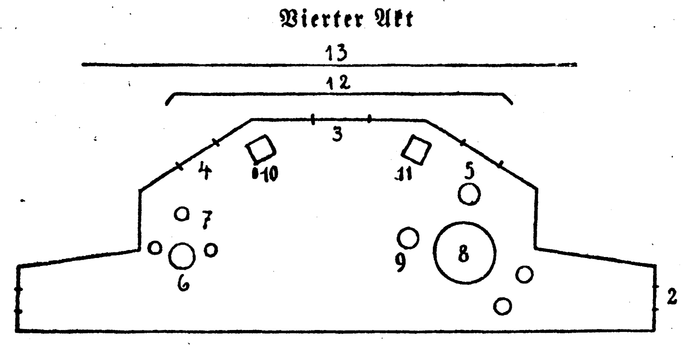
Zimmer Per Bunkes. Vorn links Chaiselongue (1) mit Tisch (2) und zwei Stühlen (3) davor. Links im Hintergrund Herd (4). Zwischen Herd und Tür alte Truhe (5). Rechts im Hintergrund ein Tisch mit Steinhaufen (6). Vorn rechts größerer Tisch (7) mit drei Stühlen (8). Ganz vorn rechts schmaler Wandschrank (9). Dahinter niedriges Fenster mit schmutzigen Gardinen (10). Hintersetzer: Dorfansicht (11). In der Mitte des Hintergrundes eine Tür, aus beweglichem Unter- und Oberteil bestehend (12). Hintersetzer: Dorfstraße (13).

Dritter Akt



Zimmer der Näherinnen. Links vorn Tür (1), ferner zwei praktikable Fenster mit Gardinen und Blumenstöcken auf dem Fensterbrett (2). Zwischen den Fenstern Schreibtisch (3) mit Sessel (4). Links vorn Schreibtisch, Lehnstuhl (5). In der linken Ecke im Hintergrund Eckschrank mit Geschirr (6), rechts davon Sessel (7). Im Hintergrund zwei Alkoven (8) mit Vorhängen und Betten. Zwischen den Alkoven eine Kommode (9). Rechts in der Ecke ein Sessel (10). Im Vordergrund rechts ein Sofa (11) mit rundem Tisch (12) und drei Stühlen (13). Hinten rechts eine Tür (14) mit Hintersetzer: Flur (15). Auf der linken Seite Hintersetzer: Garten (16).

Vierter Akt



Verandazimmer im Herrenhaus. Vorn links und rechts je eine Tür (1) (2). In der Mitte des Hintergrundes eine Glastür (3), links und rechts davon große Fenster mit grünen Vorhängen und gerafften gelben Rouleaux (4. 5). Links vorn kleiner Tisch (6) mit drei Lederstühlen (7), rechts großer runder Tisch (8) mit vier Lederstühlen (9). Im Hintergrund zwischen Tür und Fenstern links und rechts ein Ledersessel (10. 11). Außerhalb des Zimmers Balustrade (12). Prospekt: Parklandschaft (13).

Masken und Kostüme

Kammerherr: Glatze, kräftiger Schnurrbart. 1.—3. Grüner Hut, Joppe, Ledergamaschen, Reitgerte. 4. Schwarzer Gehrock, helles Beinkleid, farbige Weste.

Kammerherrin: 1. und 2. Helles Sommerkleid, Sonnenschirm. 4. Gesellschaftskleid.

Ingenieur: Kinnbart. Joppe, Gamaschen. 4. Gesellschaftsanzug.

Rechtsanwalt: Gesellschaftsanzug.

Ballemose: Backenbart. Schwarzer Gehrock.

Förster: Grüne Uniform. Vollbart. Derber Stock.

Grete: Schlichtes Kattunkleid.

Hansen: Dunkle Livrée.

Sophie und Juliane: Haube, Umschlagetuch, schlichter Rock. 3. und 4. Sonntagskleider, ohne Haube.

Alfred: Joppe. 4. Straßenanzug.

Per Bunke: Glatt rasiert. Abgetragener Anzug. Filzhut. 2. Weiche Hausschuhe. 4. Altmodischer Frack, weiße Binde, Zylinder, weiße Handschuhe.

Requisiten

1. Für Sophie: Strickstrumpf. Für Juliane: Handarbeit. Für Per Bunke: Tabakspfeife, Tabaksbeutel, Pfeifenreiniger, Knotenstock, Hornbrille. Für Alfred: Mappe mit Dokumenten. Auf den Fensterbrettern: Blumentöpfe. Auf der Szene: Baumschere, Gießkanne, Bast, Korb, Waschzober, Eimer. Hinter der Szene: Nivellierinstrumente.

2. Im Koffer: Tasche mit blauer Bluse, Rock, Hose, Unterhose, zwei Strümpfe in einem Strumpf, Dokument. Auf dem Tisch links: Topf mit Milch, irdene Schüssel, Salz, Holzlöffel, Eßlöffel, Messer, Streichhölzer, Brot, Eßnapf, Stein. Im Tischkasten: Mehl, zwei Eier. Auf dem Ofen: Irdene Schüssel mit Suppe, Emailletopf. Am Ofen: Holz. Auf dem Tisch rechts: Steine, Buch, alte Lampe. An den Wänden: Vogelbauer, Holzpantoffel, Helm, alte Uniform, Dokument, ausgestopfte Vögel, Fische. Auf dem kleinen Regal: Bücher, Zinnbecher. An der Wand rechts: Berthold Schwarz. Im Ofen: Feuer. Am Galgen: Speck, Wurst, Knoblauch, Kräuter. Auf der Chaiselongue: Harmonika, Zeitungen.

3. Auf dem Schreibtisch: Zeichnungen, Schreibzeug, Dokumente, einige Rosen, wissenschaftliche Bücher. Auf dem Fensterbrett: Blumentöpfe. An der Wand über dem Sofa: Familienbilder, Brautkranz. Ueber der Tür: Haussegen. Auf der Kommode: Uhr, zwei Leuchter. Im Schrank: Teller und Tassen. Für Juliane und Sophie: Handarbeit und Gesangbücher.

4. Auf dem Tisch rechts: Kaffee für fünf Personen. Auf dem Tisch links: Tablett mit Kognak, Gläser, Zigarren, Zigaretten, Feuerzeug. Hinter der Szene: Tablett mit Sekt. Für Per Bunke: Dokument. An den Wänden: Geweihe, Bilder, Schilder.

Beleuchtung

1. Nicht ganz volles Tageslicht, gegen Abend.
2. Volles Tageslicht.
3. Volles Tageslicht.
4. Gegen Abend. Im Hintergrunde Abendröte.

* * *

Juristischer Briefkasten

H. R. in N. Wenn Sie eine Gastspiel-Tournee unternehmen wollen, bedürfen Sie einer Konzession. Diese erteilt der Bezirksausschuß. Für einen Wandergewerbeschein wird im allgemeinen gefordert, daß Sie sämtliche Städte und Lokale angeben, in denen Sie Vorstellungen zu geben beabsichtigen.

Zwecks Erlangung einer Wanderkonzession dürfte es am zweckmäßigsten sein, sich mit einem Anwalt in Verbindung zu setzen.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

9. 10. Max Grube und Rudolf Lothar: Der Kardinal, Vieraktiges Schauspiel. Gera, Hoftheater.

14. 10. Siegfried Heckscher: König Karl der Erste, Fünfaktiges Geschichtliches Trauerspiel. Hamburg, Stadttheater.

16. 10. Ludwig Fulda: Das Exempel, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Neue Bücher

Henrik Ibsen: Nachgelassene Schriften in vier Bänden. Herausgegeben von Julius Elias und Halvdan Koht. Zweite Reihe der sämtlichen Werke. Berlin, S. Fischer. 1. 428 S. 2. 352 S. 3. 326 S. 4. 473 S. M. 24—.

Zeitschriftenschau

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. 4. Porzia. Der neue Weg XXXVIII, 40.

Paul Ernst: Bühne und Theater. Literarisches Echo XII, 2.

Joseph Gieben: Grabbe als Geschichtsdramatiker. Ueber den Wassern II, 15, 16, 17.

Ferdinand Gregori: Vom Neuen in der Schauspielkunst. Kunstwart XXXIII, 2.

Bernhard Ihringer: Zum Verständnis von Hebbels Tragik. Wissen und Leben II, 24.

Hans Landsberg: Adolf Bäuerle. Masken V, 6.

F. O. Schmid: Arthur Schnitzler und die jungwiener Schule. Berner Rundschau IV, 3.

Felix Stößinger: Ein Kritiker (Julius Bab). Masken V, 6.

Engagements

Berlin (Berliner Theater): Marie Wendt.

(Lessingtheater): Walter Focke, Fritz Sattler.

Davos (Neues Kurtheater): Bernhard Reichenbach 1909/10.

Hannover (Deutsches Theater): Else Dorell.

Kaiserslautern (Stadttheater): Curt Berend.

Metz (Stadttheater): Siegfried Bruck.

Posen (Stadttheater): Julius Heroldt 1910/13.

Nachrichten

Die Direktion des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses ist von Herrn Oscar Wagner auf Herrn W. Soendermann, den frühern Leiter des Stadttheaters von Elbing, übergegangen.

Die Presse

Ludwig Fulda: Das Exempel, Lustspiel in drei Aufzügen. Neues Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt: Das Stück ist manchmal vergnüglich, aber diese Heiterkeit strömt nur selten aus der Art, wie der Stoff gesehen ist. Einige Nebengestalten haben den Humor, der aus ihrer Natur entspringt. Aber die Hauptgestalten haben nur ein geborgtes Leben.

Lokalanzeiger: Es ist Fulda trotz der reichlich bemessenen drei Akte nicht gelungen, durch die Ausgestaltung die Dürftigkeit der Handlung zu verhüllen.

Börsencourier: Hat das Stück auch nicht viel eigenartige, scharf aufgefaßte Charaktere, ist das ‚Exempel' auch zu sehr berechnet, so ist es doch reich an fesselnden Situationen, an prächtig geschilderten Einzeltypen.

Morgenpost: Fulda wollte harmlos sein, aber er ging in dieser Harmlosigkeit zu weit; und das nicht nur in der Wahl der Grundidee. Auch in der Szenenführung und im Dialog zeigt sich eine Schwäche, die sonst nicht zu bemerken war.

Vossische Zeitung: Die Lösung wird mit den ältesten Lustspielmitteln herbeigeführt, die diesmal, obgleich so reich bewährt, doch zu alt schienen. Auch die humoristischen Nebenfiguren verwirrten nicht gerade durch Originalität.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 44
28. October 1909

Die Gegenwart der deutschen Schauspielkunst / von Willi Handl

(Fortsetzung)

So war der Weg gezeichnet und gebahnt, der vom ebenen Naturalismus aufwärts zu einem höhern Ziele führen mußte. Und dieses Ziel war eine Stilisierung des Dialoges, bei der alle Einfachheit und Natürlichkeit nach innen gewendet und die ehedem rein typische und soziale Wahrhaftigkeit mehr und mehr in individuelle und seelische Wahrheit verwandelt erschien. Das ergab den rechten Stil für die Höhe und Klarheit rein geistiger Kämpfe, für Wandlungen, Kreuzungen, Differenzierungen von stark ausgeprägtem psychologischen Gehalt. So wurde aus dem einstmals naturalistischen Gesamtspiel bei Brahm diese wunderbar feste, helle, selbst in den Irrtümern noch kristallisch durchsichtige Darstellung der Ibsenschen Gesellschaftsdramen geboren. Die schauspielerische Entwicklung mußte vorläufig dort hinaus; sie mußte. Ich glaube nicht, daß dieses Ensemble — das ja unbestreitbar die Führung hatte — sich etwa auch einen andern Stil von gleicher Höhe und Wichtigkeit hätte erarbeiten können, wenn es, zum Beispiel, seinem Direktor eingefallen wäre, einer ganz andern Art von Dramen mit gleichem Eifer nachzugehen. Nein, die absolute Notwendigkeit gerade dieses Vorschreitens ist so leuchtend, wie kaum bei irgend einer andern Phase künstlerischer Entwicklungen. Sie erwuchs gerade und stark aus den geistigen Beständen der Zeit, denen sich der Wille der Literatur und des Theaters so bewußt wie noch nie angepaßt hatten. Denn der Unterschied zwischen dieser erneuten Höherwertung der Sprache und jener veralteten, die der Naturalismus überrannt hatte, ist eben nicht ein technischer, sondern ein wesentlich kultureller. Die geistig-seelische Entfaltung einer neuen Generation gab auch der neuen Sprechkunst das Gepräge. Und die neuen Rhythmen, die da gefunden worden sind, streben nicht mehr eine rednerisch pathetische Schönheit an, sondern den Widerklang nervöser Bewegtheit oder auch rein geistige Vertiefung. Klar über sich selbst und doch in Spannungen bebend — das ist der Geist der

jetzigen Epoche, und das ist die Kraft dieser jetzigen Schauspielerei. Von ganz derselben Art sind aber auch die wunderbaren Rätsel und die wunderbaren Helligkeiten in den bürgerlichen Dramen von Ibsen. In der Reihe also, die etwa mit den ‚Stützen' beginnt und bis zur ‚Frau vom Meere' geht. Da finden sich alle Elemente des gegenwärtigen Menschen in vollster Klarheit zueinander; vom Druck großer Schicksale zu gewaltiger Spannung gepreßt und von der innern Arbeit des Neuwerdens im Tiefsten aufgewühlt — aber immer haarscharf geprägt, von der Logik ihrer zeitgemäßen Sendung auf das hellste umstrahlt und der Worte mächtig, die den Sinn ihres Seins voll ausdrücken. Da konnte denn auch der neu gefundene Ton, dessen höchste Kraft nicht im Schrei, sondern im Zittern liegt, mit seiner fein vortastenden Bewußtheit die geistigen und die seelischen Werte restlos aus dem Innersten des Dialoges heraufholen. Da konnte die Phantasie, in gleichem Schritt mit den Aufklärungen des Verstandes, Gebärden erfinden und hinzeichnen, die voll Erregung und Rückhalt und doch zugleich voll sachlicher Bestimmtheit sind. Denn eine gewisse Sachlichkeit ist diesem erneuten Spiel noch von seiner Geburt (aus dem Tatsachen-Drama) her immer wesentlich geblieben. Nur daß sie sich eben, vom Zwang ihrer eigenen Entwickelung weitergeführt, jetzt den Dingen des innern, nicht mehr des äußeren, Lebens zuwandte. Aber auch diese innern Dinge mußten sachlich, das heißt: vom Verstande faßbar und in verständlichen Formen ausdrückbar sein. Es ist sehr charakteristisch, daß das einzige Stück des Brahmschen Ibsenzyklus, das noch vor der eben angezeichneten Reihe steht, ‚Der Bund der Jugend' nämlich, eine so wenig beachtete und ziemlich belanglose Vorstellung wurde. Das liegt nicht nur an dem relativ geringern Wert des Dramas, sondern viel mehr noch an der Inkongruenz der Stile. Ibsen, der da eben auf der Suche nach einer neuen großen Form ist, braucht seine Menschen hier noch zu sehr für allerlei szenische Experimente, springt mit ihnen um, phantasiert über sie, läßt sie zu wenig bei sich selbst. Und hübsch bei sich selbst zu bleiben — darin lebt eben die wunderbare Sachlichkeit dieser psychologischen Schauspielerei, die alle Phantastik der Gebärde und allen Ueberschwang des Tones doch immer gedanklich zu legitimieren strebt. Darum wurde bei soviel großer Kunst doch so wenig Tollheit und Wirbel in diese naiv verschmitzte Posse gebracht. Weil ihre Darstellung prinzipielle Gaukler und nicht prinzipielle Wahrheitsucher verlangt.

Immerhin, es bewies schlagend, daß dieser höherstrebenden Art des Spielens der Rücktritt zu geringerm Niveau schon abgeschnitten war. (Der geglückte jähe Kopfsprung bis zum Schönthan-Ulk hinunter ist natürlich kein Gegenbeweis.) Aber an der jenseitigen Grenze zeigte sich auch, wie viel an Aufstieg noch zu erobern war. Die unvergleichlichen, nie übertroffenen Herrlichkeiten dieses Zyklus sind ungefähr in der Mitte der ganzen gespielten Reihe. Bei den Dramen also, die eine restlose und sehr verständliche Erklärung ihrer Menschen geben; wo der Gedanke

die Probleme, in die er sich hineingestellt hat, energisch bewältigt und in Klarheit löst. Da triumphiert der neugeschaffene Stil in seiner vertieften, seelendurchdringenden Sachlichkeit. Von da gehts aber weiter; dorthin, wo das innere Leuchten der Ibsen-Menschen mystisch zu opalisieren beginnt, wo keine Erklärung mehr hinlangt, das Wort nicht mehr souverän, das Schweigen nicht blos gedankenvoll ist, sondern wo alles in Geheimnis untergetaucht, unentwirrbar mit einander versponnen, dem Verstand nie ganz faßbar erscheint; zu sagenhaften, übermenschlichen Gebilden; in eine Atmosphäre, die wiederum eine ganz andre Optik und Akustik hat. Da mußte natürlich die Helligkeit jener sachlich analysirenden Psychologenkunst an Leuchtkraft verlieren. Bis dahin reicht ihre Entwicklung heute noch nicht. Ihre wesentlichste Kraft ist jetzt das Ausschöpfen tiefer Gedanken, das hörbare und sichtbare Ausdeuten komplizierter Empfindungen. Aber an die Wirklichkeit dieser Gedanken und Empfindungen — das heißt: daran, daß sie im Umkreis unsers Erlebens gegeben seien — bleibt diese Kraft für jetzt noch gebunden. Darüber hinaus, in den Höhen erdferner Allegorien, nie erlebter Machtgedanken, unlösbarer Gefühlsrätsel versagt die bisher erworbene Technik, die ja vom Allzumenschlichen kommt und bis zum Sublim-Menschlichen vorgedrungen ist. So werden denn vorläufig auch diese großen allegorischen Mythen in bürgerlicher Luft gespielt, als einfach menschliche, wenn auch nicht ganz erklärbare Schicksale und Begebenheiten. Daß sie mehr sein müssen, fühlt jeder. Und diese Distanz zwischen unserm Gefühl und ihrem Können auch hier noch hinter sich zu bringen — das heißt also: einen Stil zu gewinnen, der auch an die sublimsten Wirklichkeiten menschlichen Erlebens nicht mehr gebunden ist, sondern in völlig freier Bewegung zu jeder beliebigen Höhe dichterischer Darstellungsform hinaufkann — das ist wohl nun die nächste und dringendste Sehnsucht aller heutigen großen Schauspielerei.

(Fortsetzung folgt)

Eifersucht / von Peter Altenberg

Er kämpfte in seiner Herzensnot wie ein irrsinnig gewordener Tiger, um seine Eifersuchtsqualen los zu werden! Wie der Tiger in seiner Falle voll Dornengestrüppe! Und eines Tages sagte die Dame zu ihm: „Sie, Herr, Sie sind heute so ruhig und in sich gekehrt. Was gibt es?!?" Da erwiderte der Herr: „Haben Sie je die Berichte der Schlachten von Waterloo, Sedan, Königgrätz gelesen und die Stimmung der geschlagenen Feldherren?!? So ist meine Seele, ganz, ganz, ganz so! Man deportiert mich nicht, aber das Schicksal deportiert mich aus dem Reiche des Glückes und des Friedens, für immerdar! Nichts hat es mir genützt, und alles hat mir sogar geschadet! Lebe wohl!"

Und die Dame war zwei Stunden lang sehr nachdenklich und in sich gekehrt; aber dann schrieb sie ihm, sie habe eine tiefe Enttäuschung an ihm erlebt; denn sie habe geglaubt, er habe sie noch viel, viel lieber, und könne noch viel, viel mehr von ihr ertragen —.

Raimund und Hardt

Brangäne, Schwester, was dünkt dich von dem Narren Tantris? Auch Brangäne bleibt die richtige Antwort schuldig: daß Tantris Tristan ist, der sich verkleidet hat, um nach zehn Jahren wieder zu Isolden zu gelangen. Wer allein erkennt ihn? Der Herzog Denovalin mit den Augen der Feindschaft und der Hund Husdent mit dem Geruch der Treue. Aber wie? Ist Marke weniger feind, ist Isolde minder treu? Ein Unterschied besteht immerhin. Herrn Marke ist, scheint Ernst Hardt sagen zu wollen, durch den Trug menschlicher und himmlischer Mächte sein Gefühl fast systematisch so verwirrt worden, daß er keinem Eindruck seiner Sinne mehr traut. Isoldens Blindheit aber ist symbolisch zu nennen: die Sehkraft ihrer Seele ist erloschen, als Tristan treulos wurde. Ein Balladenmotiv, dessen Illusionskraft in dem Augenblick fragwürdig werden muß, wo es auf die Bühne übertragen wird. Das Ohr kann überredet, das Auge will überzeugt werden. Man wäre aber auch im Theater bereit und fähig, sich von Tristans Unerkennbarkeit überzeugen zu lassen, wenn Ernst Hardt zu seiner märchenhaften Handlung eine überredende Sprachmusik machte. Damit wird beileibe nicht jener undramatisch geschwollene Lyrismus verlangt, der für den Inhalt zweier Zeilen zwanzig Verse braucht. Es käme nur darauf an, die entscheidenden zwei Verse zu finden. Hardt gibt nicht zwei und nicht zwanzig, sondern zehn. Er hält sich in jeder Hinsicht auf der mittlern Linie. Sein Geschmack ist gerade gewählt genug, um die tollsten Ausschweifungen unsrer neuen Tropiker nach Möglichkeit zu vermeiden; aber sein Temperament, oder wie immer man die anonyme Dichtergabe nennen mag, ist nicht heiß genug, um uns in diese mittelalterliche Welt hineinzureißen. Er hält sich von frostigen Abstraktionen fern; aber er ist auch arm an dem Geist, der sich nicht in nachdenklichen Allgemeinheiten über Gott und Mensch und Tier, sondern in einer ganz persönlichen Auffassung der Vergangenheit und der Gegenwart und eines zeitlosen Lebens äußert. Das Hardtsche Ritter- und Erotikertum bedeutet nichts als sich selbst. Es ist wie von hohen Mauern eingeschlossen, die aus den Büchern der Tristansage und aus der Literatur über die Tristansage aufgetürmt sind und keinen Durchblick, keinen Ausblick lassen. Aber wozu noch einmal viele Worte? ‚Tantris der Narr' ist hier am neunten Januar und am dritten Dezember 1908 aufs gründlichste durchgesprochen worden, und es braucht der Kritik des Buches eigentlich nur hinzugefügt werden, welch unvermutete Theaterqualitäten zum mindesten die erste Hälfte des Dramas in der Aufführung offenbart hat. Bis zur Mitte des dritten Aktes nimmt es, bei aller

Grandezza eines kühlen Stils, der sich nichts vergibt, den verheißungsvollsten Aufschwung. Die ersten beiden Akte sind mit einer Knappheit hingesetzt und mit einer Ueberlegenheit gesteigert, daß man sich verwundert fragt, wie dieses Talent zu diesen kompromittierenden Preisen gekommen ist. Die Luft ist voll von Unheil, das Schicksal pocht dumpf an die Pforte, und unabhängig von allen pompösen Namen, die mit ihrem Gefolge von Assoziationen im Grunde kein kunstehrliches Mittel sind, wäre man den edelsten Erschütterungen zugänglich. Der dritte Akt scheint Ernst machen zu wollen. Der Anmarsch der Siechen und Aussätzigen, der sich alle überflüssigen Roheiten spart und doch an seiner Wahrheit keinen Schaden nimmt, deutet auf einen maßvollen Realisten hin, von dem keine Umwälzungen zu erwarten sind, den man aber in diesen magern Jahren deutscher Dramatik auch nicht entmutigen dürfte. Dann tritt Tantris Isolden entgegen, und es ist für jeden, der den Verlauf der Dinge weiß, schon jetzt mit der Theaterwirkung zu Ende, weil Hardt nichts tut, um Isoldens Ahnungslosigkeit zu begründen. Wer das Stück erst kennen lernt, glaubt zunächst, daß Isolde nur durch geheuchelte Fremdheit den ungetreuen Tristan treffen will. Das läßt sich nicht lange halten. Isolde heuchelt nicht, und damit gleitet der Anteil des unbefangenen Zuschauers unaufhaltsam nacheinander in Zweifel, Uninteressiertheit, Langeweile und völlige Apathie. Die ironische Schlußpointe einer höchst menschenfeindlichen Skepsis ist zu billig und dafür zu umständlich vorbereitet, als daß sie das Drama oder auch nur das Theaterstück retten könnte.

Für das Lessingtheater bedeutet trotzdem der Weg von Max Dreyer zu Ernst Hardt einen literarischen Aufstieg. Selbstverständlich. Merkwürdiger ist es, daß er auch einen schauspielerischen Aufstieg bedeutet. Die kostümierte Verstragödie hat das Brahmsche Ensemble von einer viel vorteilhaftern Seite gezeigt als die mecklenburgische Bürgerkomödie. Mag sein, daß man bei einer so ungewohnten Aufgabe auf das Schlimmste gefaßt und bereits für eine zulängliche Lösung dankbar war. Plausibler ist die Erklärung, daß aus dieser Truppe, die ursprünglich von lauter Persönlichkeiten gebildet wurde, die und später immer noch an Persönlichkeiten reicher war als irgend eine andre berliner Bühne — daß aus der Brahmschen Truppe heute nicht mehr als vier Köpfe herausragen, und daß diese bei Dreyer sämtlich, bei Hardt nur zur Hälfte feierten. Reicher und die Triesch geben einer Aufführung gleich ein Niveau, das die übrigen zu erreichen sich wenigstens bemühen. Der Lohn dieser Mühe waren ein paar Szenen der zweiten und dritten Schauspielerkategorie, deren Rundheit und Schlagkraft die Direktion anstacheln sollte, ihr Repertoire zu erweitern. Das müßte ihr möglich sein, wenn sie für alle ihre Kräfte den rechten Platz fände. Herr Monnard, zum Beispiel,

darf wahrscheinlich keine Titelrollen spielen, die Glanz und Stil und Flamme beanspruchen. Sein Tantris war unter dem Volke ein baritonaler Vollbart, vor Isolde ein falscher Rittner mit kurzen, abgehackten, jäh herausgestoßenen Schmettertönen und jenem nervösen Händespiel, das nur bei dem Vorbild eine innere Bewegung bezeichnete. Herr Froboese ist interessanter, ein kantiges, aber noch immer, hoffentlich nicht für immer zu sprunghaftes Naturell. Seine Marke ist eine Anzahl von Expositionen, denen eine Katastrophe zwar folgt, aber nicht, um zu steigern, sondern um bis zur Tonlosigkeit abzuschwächen. Er zischt auf und erlischt, nimmt einen Anlauf und erlahmt. Vielleicht hilft Regie, wenn eigene Intelligenz nicht hilft. Die Isolde der Triesch ist wieder Intelligenz bis zu einem Grade, der für den Mangel an natürlicher Geschlossenheit einer schauspielerischen Gestaltung manchmal sogar in wichtigern Fällen entschädigt, als dieser einer ist. In der zweiten Hälfte hat Isolde ja nichts weiter zu tun, als Tristan nicht zu erkennen; und das ist kaum sehr schwierig. Vorher hat sie Hoffnung und Verzweiflung, Liebe und Haß, Hochmut und Demut, Aufrichtigkeit und Falschheit, Weichheit und Härte neben- und durcheinander zu malen, und das alles vermag die Triesch, ohne zu berücken, aber auch ohne einen Angriffspunkt zu bieten. Im Mai hat Kainz ein Kapitel aus Gottfried von Straßburg vorgelesen, und man tut der Triesch keine Unehre an, wenn man sagt, daß ihre Isolde ungefähr so lebendig wurde, wie das Produkt der Kainzschen Vortragskunst. Der greifbarste Mensch in dieser Vorstellung ist jedenfalls Reichers dunkler, eherner, kalter Denovalin, der zugleich, mit erstaunlich jugendlicher Energie, einen hohen Begriff von vergeistigter und beseelter Sprechtechnik gibt.

*

Raimunds ‚Alpenkönig und Menschenfeind' auszugraben, war eine Eingebung, die nach Reinhardts Nestroy-Belebung eine Spürnase von Theaterdirektor leicht haben konnte. Aber Bernauers eigenstes Verdienst ist es, daß er sich ganz auf Raimund verließ. Von ihm selber stammt in der dreistündigen Aufführung nur ein Couplet, das an die Stelle einer veralteten Arie gesetzt ist und sich einer aktuellen Anspielung zu bedienen fast schämt. Bernauers Ziel war: das treuherzige, lustige, empfindsame und pädagogische Stück mit seinen Feenwundern und seiner Anmut — leider nicht auch mit seinem Pathos und seiner vollen Poesie — in ein historisch getreues Kleid zu stecken, das alle Reize des dramatischen Körpers hervortreten ließe, ohne sich selber zu betonen. Das Kleid hat Karl Walser geliefert, dessen Geheimnis es immer war, Antiquiertheit zu stilvoller Ornamentik umzudeuten. Er hat sich aller übertriebenen Maschinenkünste, die in dieser Zauberposse nicht einmal ein fremdes Element wären, geflissentlich enthalten, um sich mit desto größerer Liebe anheimelnden Idyllen hinzu-

geben. Das Postkutschenbild, in dem also die Pferde keine Flügel bekamen, in dem aber kleine Alpengeister, malerisch gruppiert und musikalisch abgestimmt, aus ihren Verstecken hervorlachten, wirkte wie das Scherzo einer Symphonie und wäre beinahe da capo verlangt worden. Man sieht: der Geist dieser Aufführung ist eine schöne Harmlosigkeit, die doppelt wohltut, weil sie ein Gegengewicht zu mancherlei Ueberreiztheiten unsrer Zeitläufte bildet, und weil sie dem volkstümlich einfachen Geist der Raimundschen Dichtung entspricht. Leider bleibt man auch da harmlos, wo Raimund sehr ernst und sehr groß wird. Es erhöht seinen Zauber und macht eigentlich erst den Ewigkeitswert dieses Dramas aus, daß der Dichter eine Besserung, eine Charakterumwälzung, an die im Leben kein Verstand der Verständigen glauben würde, mit aller Einfalt eines kindlichen Gemüts auf streng psychologischer Grundlage schreckhaft und folgerichtig genug vollzieht, um an ihrer dichterischen Wahrheit keinen Zweifel zu lassen. Rappelkopf sieht in der Gestalt des Astragalus, wie in einem Spiegel, sich selber mit seinen Fehlern und Tücken und Gebrechen, und diese Komödie des verdoppelten Ich ist der Tragödie des ausgewechselten Ich so benachbart, wie von jeher echter Humor der echten Tragik benachbart gewesen ist. Das Berliner Theater hat diesen Teil des romantisch-komischen Märchens von den Grenzen der Tragödie weg bis an die Grenzen der parodistischen Posse gespielt. Es hat doch in der Köhlerhütte verstanden, daß hier ein künstlerischer Wirklichkeitsausschnitt vorliegt, wie ihn in dieser schlichten Prägnanz kein naturalistischer Nachfahre getroffen hat. Es müßte auch noch die Rappelkopf-Szenen des Alpenkönigs vertiefen, weil dadurch die saubere und unterhaltende Vorstellung, die alle Anwartschaft auf einen Dauererfolg hat, ein ganz andres Schwergewicht bekäme. So, wie sie jetzt dasteht, wird sie von dem förmlich ramdösigen Habakuk des Herrn Sabo und der quicken Liesl der Frau Dora — der Apoll der Lieder süßen Mund gegeben hat, und der man darum wohl das eine Lied erneuern, aber das andre nicht nehmen durfte — von diesem Komikerpaar also wird die Vorstellung mindestens in dem gleichen Maße beherrscht, wie von Alpenkönig und Menschenfeind. Albert Heines Schuld ist geringer. Er kann Rappelkopf mit der ganzen Wucht, die Raimund verlangt, und die keineswegs humorlos zu sein braucht, nur dann entgegentreten, wenn der Menschenfeind standhält. Herr Reinhardt aber entweicht in den Schwank, und ob es auch mit einer Agilität geschieht, die für ihr Teil an scharfen und spitzen Komiken reich ist, so ist doch mit einem Schlage das Format der Aufführung verkleinert. Um ihr den Umfang zu geben, den sie nach den Talenten dieser Regie haben könnte und nach den Intentionen des Dichters haben muß, sollte man einmal Clewing als Alpenkönig und Heine als Rappelkopf versuchen.

Charlotte Wolter / von Herman Bang

Charlotte Wolter war nicht das Banner und Wahrzeichen des Burgtheaters.

Viel eher war sie eine Fremde in der Burg — man könnte fast sagen, eine Fremde und Geduldete.

Die Burg gehörte niemals Frau Wolter, sondern Herrn von Sonnenthal und Herrn Lewinsky.

Sie repräsentierten ihre vornehme Schule, die noch immer weiter lebt.

Was Studium, Wissen, Geist ergrübeln, was Virtuosität, der feinste Geschmack, die weitestgehende Gewandtheit ausformen kann, wurde von diesen Künstlern geboten.

Es gab keine Stelle in Schillers Wallenstein, an die nicht der durchdringende Erfindergeist eines Sonnenthal seine Sonde angelegt hätte.

Aber — man interpretiert unleugbar mehr, als man spielt. Und man spielt viel mehr, als man lebt.

Die gelehrten Interpretationen werden zuweilen sogar zu Experimenten. Der Weg von dem einen zum andern ist so kurz.

Welch Experiment ist nicht ein Othello, der schlaff, wohlerzogen, beinahe Weltmann ist; der große Staatsmann, der entschiedene, aber kalte Rächer seiner Ehre.

Oder den Shylock wie eine Figur aus einer Posse zu spielen — einen lächerlichen Knauser, eine Gestalt mit Gebärden aus der alten italienischen Pantomime, deren Racheburst lächerlich ist.

Ist das wohl mehr als der letzte Versuch einer übermüdeten Kunst, sich selbst und möglicherweise die andern durch ein neues Raffinement zu interessieren, das vielleicht eine bizarre historische Berechtigung hat, aber dafür aller modernen Anschauung und unsers gesunden Gedankenganges spottet?

Um die großen Führer sammelten sich die Jüngeren — eine Schar von Interpreten, die aus der Burg eine Akademie für die klassische Tragödie gemacht haben. Alles, was Gelehrsamkeit, sinnreicher Geschmack, Ideenreichtum schenken kann, wird hier geboten.

Nur eines wurde oft von den Sinnreichen und Gelehrten vergessen, die Talent hatten, ja sogar Genie: Das Leben wurde vergessen, das Leben, dessen Einfachheit der Reichtum der Kunst ist.

Darum war in dem Kreis der Gelehrten der Burg die die größte, welche den Kreis durchbrach und allein stand unter den vielen: Charlotte Wolter.

Sie hatte nichts mit Auslegungen zu schaffen. Sie fegte diese fort. Was den Stil angeht, den heiligen Stil, so war sie dadurch groß geworden, daß sie ihn brach. Was die Diktion betrifft, so war sie nur dann eine ‚Sprecherin', wenn ihr Genie schlief. Und die alte Toga der Tragödie, die schwer von Jamben war, riß sie ungestüm fort, um uns eine durchbohrte menschliche Brust zu zeigen.

Unter den Akademikern der Burg war Charlotte Wolter auf der Bühne die rücksichtslose Menschlichkeit.

*

Die Wolter als Sappho. Sie hat Phaon, den Sklaven, mitgebracht, auf den in Olympia ihr Auge gefallen ist.

Und sie stellt ihn dem Volke vor: Liebt ihn, sagt sie, denn Sappho liebt ihn. Gottbegnadet durch mich, soll er euch bewundernswert erscheinen.

Groß und geheiligt für euch — als der Geliebte des Genies. Denn das Genie ist nicht nur selbst von Adel. Auch der, den es liebt, ist geadelt.

Jubelnd will die Menge der Liebe zweier Halbgötter das Brautlager bereiten.

So formte das Spiel der Wolter den Auftritt um. Sie vergewaltigte die Dichtung, um die Grenze der Genievergötterung zu erreichen.

Aber Phaon liebt Sappho nicht. Denn alles kann das Genie erreichen, nur eines nicht: Zur Liebe kann es nicht zwingen. Die Liebesworte des Genies können sengen wie die Glut der Tropen, seine Zärtlichkeit kann sich unerschöpflich ergießen wie die Quelle des Märchens, seine Wollust kann im Rausch zwingen — aber die Funken der Liebe aus der toten Seele zu schlagen, die nicht liebt, vermag das Genie nicht.

Hier siegt das kleine Mädchen Melitta, obgleich sie eine Sklavin ist.

Charlotte Wolters Sappho wußte das: Hier ist die Grenze, wo selbst das Genie machtlos ist. Und niemals war Frau Wolter größer als gerade, wenn sie die Tiefe dieser Ohnmacht ermaß und bis zu den Grenzen ihres Wesens für das Unerreichbare kämpfte — zur Liebe zu zwingen.

Sie spielte diesen Kampf in einer Reihe von Rollen.

Und wie lockte diese Frau durch Worte, die glühen, durch eine Schönheit, die strahlt, durch eine Hingebung, mächtig wie das Genie, eine Hingebung, unerschöpflich wie dieses . . . .

Aber Sappho kann tausendmal locken: Phaon liebt doch Melitta.

Er kann Sappho lieben wollen. Er möchte seine Seele hingeben, um sie lieben zu können.

Er liebt — gegen seinen Willen — doch Melitta.

Da erwacht in Sappho der stolze Selbsterhaltungstrieb des Genies — der Drang, es selbst zu sein und sich selbst zu fühlen.

Und hat sich das Genie wieder einmal gefühlt, dann prüft es auch bald sich und die andern. Phaon und die andern.

Stolz schlägt sie wieder den ewigen Abgrund zwischen sich und ihnen, sich und ihm: Sappho ist wieder Sappho, „Sappho, die Unsterbliche"!

Ein Diener hat sie gesehen.

In einer Säulenhalle im Turm steht sie. Der Wind rauscht in die Saiten der hängenden Lyra. Sappho hört es.

Sappho ist zur Kunst heimgekehrt, und sie antwortet hohnvoll der glücklichen Melitta:

Glaubst du so übel Sappho'n denn beraten,
Daß Gaben sie von deiner Hand bedarf?
. . . Du sprichst von Dingen, die vergangen sind.

Ueber alle Leiden schwingt sich das Genie in seine Kunst auf. Selbst die Qualen der Liebe werden unter seiner Gewalt nur zu einer kurzen Krankheit.

Sappho geht heim — zu den andern Unsterblichen, zu den Göttern, zu ihresgleichen, dorthin, wo selbst ein Phaon vergessen ist als der Sklave, der er war.

*

Noch in hohem Alter spielte die Wolter die Messalina. Sie ist zwanzig Jahre zu alt. Der Scheiterhaufen der Triebe ist unwiderruflich erloschen. Und doch läßt sie sich die Buhlerin nicht abringen, sondern spielt sie noch.

Wie die Rolle jetzt gespielt wurde, war sie von Charlotte Wolter — unbewußt — transponiert worden. Wenn Cajus Silius dem Narzissus anvertraut: das daß, was ihn einmal zaudern ließ, als Messalinas Geliebter ihr Lager und ihren Thron zu besteigen,

War Furcht vor diesem opferreichen Abgrund,
Vor ihrer tödlich grenzenlosen Gunst —

so verstanden wir es nicht mehr. Denn diese Mänade war längst müde geworden, und ihre Gunst konnte niemanden mehr töten.

Jetzt spielte Charlotte Wolter anders. Ihr Spiel tönte schmerzlich aus der bittern Leere der Seele einer gealterten Frau, die niemals so geliebt wurde, wie ihre Sehnsucht es träumte.

Doch Liebe will ich haben, Lieb' und Glück —
Ein Glück, das mich beglückt . . .

Diese Worte waren Messalinas Angelpunkt geworden: die ewig dürstenden Sehnsuchtsworte des Genies. Die Sehnsuchtsworte des Künstlers, des Künstlers, der in Schmerzen leblose Bilder schafft und sich danach sehnt, die Lebenden jubelnd zu umfangen; der zum Leben erweckt und selbst tot ist; der Scheidemünze für Gold bekommt und Bewunderung für Liebe, und der mitten in dem Feuer stirbt, von dem die andern leben.

Charlotte Wolter wußte das, und ein letztes Mal streckte sie in Verzweiflung ihre Arme nach dem Glück aus, das wärmt und flieht.

An des Marcus Leiche macht die Gealterte ihre Rechnung mit dem Leben und sinkt dabei in die Knie.

Der Purpur des Ruhmes — was war er ihr wert? Die Erinnerungen der Leidenschaft? Wie schienen sie ihr leer! Und die Liebe? Hier liegt sie aufgebahrt.

Das ist die Lebensrechnung, die auch Adelheid gezogen hat. Und diese Rechnung nagt an den Wurzeln der Seele, so daß alle die großen Wolterschen ‚Liebhaberinnen' deren heiße Glut einst die Phantasie eines Wilbrandt entflammt hat schließlich bittere Kälte ausströmten.

Charlotte Wolter fand Betonungen und Pausen und Lächeln der Un-

lust, die jeden Liebesvers mit dem durchdringenden Geschmack des Hohnes und des Mißtrauens erfüllten. Mit leeren Augen sieht sie auf eine Leidenschaft, deren Flamme sie selbst nicht mehr erreichen kann.

Messalina will Marcus nur ansehen. Ihrem müden Ohr zur Lust soll er laut klagen:

— — — Hier lieg' ich — Marcus —
Nein, Marcus nicht; ein Wesen, namenlos,
Geburtslos, willenlos, sinnlos, liegt vor dir
Und bittet dich um Leben oder Tod!

So soll Marcus laut vor Messalina klagen, wie Franz vor Frau Adelheid klagen soll.

Aber Adelheid hört nur zerstreut zu; so, als lauschte sie dem Laut andrer Schritte — den Schritten des fernen Glücks, das niemals kommt.

Diese Männer sollen lieben und schmachten, aber sie dürfen nicht berühren. Sie sollen nur knien vor jenen seltsamen Steinbildern, den erstarrenden Geliebten, die, in Charlotte Wolters Gestalt, zu Bildsäulen der Verachtung geworden sind.

Ein einziger Augenblick von Charlotte Wolters Adelheid malte diese Entwicklung:

Der arme Franz wollte sich herabbeugen und nur die Spitze ihres Fingers küssen. Da berührte ihn Adelheid leise mit ihrem Fächer, so, als fächelte sie ein Flöckchen weg — nicht etwas Lebendes, das zufällig ihren Nagel berührt hatte.

Franz wich zurück, als hätte ihn ein Schlag getroffen. Aber Adelheid blieb stehen und lächelte, mit einem Lächeln der Verzweiflung.

Der erste Feind des Genies ist die Liebe, die es flieht. Sein zweiter Feind ist der Tod, der unüberwindlich ist wie der erste.

Das Genie haßt den Tod mit dem Haß von hundert Lebenden. Denn der Tod ist es, der seinen Hammerschlag für das Werk des Genies bereit hält; der Tod ist es, der sein Herz trifft, das schuf; der Tod, der seine Lippen schließt und sein Auge, das spähende.

Charlotte Wolter liebte es, den Tod und die Todesangst zu malen.

Es gibt tragische Schauspieler, die Todesszenen systematisch aus dem Wege gehen. Der Pessimismus eines Josef Kainz scheint so groß, daß er im Tode oft über ein Leben lächelt, das so leer ist. Booth machte, hat man mir gesagt, ebenso kurzen Prozeß mit dem Tode. Er soll, wenn er starb, eine eigene Starrheit in seinem elastischen Körper gehabt haben, so, als ginge er mit hoch erhobener Stirn auf die Pforte des Todes zu.

Charlotte Wolter hingegen malte die Todesszenen breit.

Ihre Kraft kämpfte lange mit dem Tode, und sie schwelgte in ihren eigenen Bildern der Todesangst.

Ihre andern Bühnenbilder waren zum Schlusse oft verblaßt. In den Todesszenen konzentrierte sich bis zum Schluß all ihr künstlerisches Leben.

Der Todesauftritt in Goethes ‚Götz' wurde Charlotte Wolters Triumph.

Adelheid ist allein, und es ist Nacht. Im Nachtgewand erwartet sie Franz, den Knecht, den sie ausgesandt, um seinen Herrn zu töten. Aber er kommt nicht, die Stunden gehen, und er kommt nicht, wie sie auch späht.

Da sieht sie aus ihrem Fenster einen Schatten auf dem Berge — einen Schatten, der wächst. Einen Schatten, dessen Schritte keinen Laut geben, aber der wächst.

Sie will nicht sehen, sie versteckt sich hinter dem Vorhang. . . . Ja, ja, er kommt nahe, näher, ganz nahe.

Sie wickelt sich in den Vorhang, sie wirft sich auf den Boden — aber den Schatten muß sie sehen, den grauenvollen Schatten.

Sie fällt wieder auf die Knie, aber die Lippen finden keine Gebete. Die Hände verbleiben nicht gefaltet, sondern tasten in der angsterfüllten Luft. . . Sie will ihn sehen, sie will ihn wieder sehen. . . Aber sie kann nicht mehr, es liegt wie ein Bleigewicht auf ihrem Nacken — —

Da kriecht sie vorwärts, kriecht wie auf bloßen Knien, über den Boden hin, zum Fenster und stützt das Kinn auf die kalte Brüstung und schreit:

Er ist nicht mehr da, der Schatten, der Schatten.

Und sie springt auf, sie hat die Glieder einer Katze. Auf will sie, alle zusammenrufen. Wie die Tiere, die sich in einer Falle sehen, stürzt sie sinnlos, willenlos, ohne einen Gedanken im Gemach rings herum — unter stöhnendem Schreien.

Bis sie zur Türe hinstürzt. Sie ist verschlossen. Und die? Sie ist verschlossen. Die? Verschlossen.

Und sie schlägt mit den geballten Händen an die verschlossenen Pforten. Sie kratzt verzweifelt an deren Füllungen, so als wollte sie sie mit ihren Nägeln auskratzen. Sie drückt mit ihrem Rücken an sie, als wollte sie sie mit ihrem Gewicht einschlagen.

Dann flieht sie zurück.

Sie weiß nicht mehr, was sie tut. Die Angst hat ihren Blick erstarrt, ihre Züge, ihren Körper. Verzweifelt sucht ihr verwirrter Gedanke nur nach dem Rest einer Rettung, nur nach dem Rest einer Hoffnung.

Da ergreift sie den Armleuchter — sinnlos und will mit den flackernden Lichtern fliehen.

Und ihr Haar steht in Flammen. Sie schreit. Und sie streichelt das brennende Haar mit ihren zitternden Händen, und sie legt es wie einen Mantel um ihren nackten Hals — während sie lächelt, ein letztes Lächeln der Wollust, ehe die Stricke der Fehme um ihren Hals fallen.

Mächtiger als dies hat Bühnenkunst nie gewirkt. Ein größeres künstlerisches Bild hat ein menschliches Auge nie geschaut.

Charlotte Wolters Kunst beschwor die Todesangst überall herauf, wo es möglich war.

Ein Beispiel für viele.

Die Ristori ließ ihre Maria mit der Ruhe der Märtyrerin zum Schafott

schreiten. Mit verklärtem Blick will sie dieses Schafott besteigen, das für sie nur die Staffel der Jakobsleiter ist.

Charlotte Wolter malt anders. Ihre Maria war im Leben mehr Königin als Christin. Wo die Ristori die entheiligte Kirche apotheosierte, gab die Wolter hier wie immer der Königin von Genies Gnaden das Recht der Legitimität: Maria ist für den Thron geboren, und Elisabeth ist ein Bastard des Talents.

Königin ist sie, und als eine Königin will Maria sterben.

Sanft, aber auch herablassend spricht sie die letzten Worte zu ihren Damen, selbst ihre Gebete werden als die einer Gottgesalbten empfunden, die Gottvater am nächsten steht.

Aber plötzlich erschüttert diese Königin in den unwillkürlichen Schauern der Todesangst, die ihre Worte unterbrechen, und sie klammert sich an ihre Damen — die Lebenden um sie, die sterben soll, während der leere Blick verrät, daß der Todesschrecken in ihrem Auge lauert.

So spielte Charlotte Wolter einmal ums andre die Todesangst, und ihre Kunst kreiste beständig um die Darstellung des siegreichen Feindes: Tod.

*

Frau Charlotte Wolter ließ nie ein ‚Virtuosenstück‘ für sich schreiben.

Das kommt eben daher, daß sie die geborene Darstellerin war, und nur das.

Für sie war Menschendarstellung die angeborene Ausdrucksform ihrer Begabung.

Die andern haben den Drang, aus den Rollen zu flüchten, um sich zu befreien und den Ausdruck für sich selbst zu finden. Sie fand die künstlerische Befreiung gerade darin, in den Rollen der großen Dichter zu bleiben, die für sie — die Darstellerin — notwendig waren, um ihre Schaffenskraft überhaupt zu entbinden.

Denn der geborene Schauspieler ist ja ein Selbstschaffender. Aber um zu schaffen, bedarf es eines Mittels: der Rolle — und am liebsten der besten Rolle.

Bekommt er die in die Hand, dann wächst vor seinen Gedanken die Gestalt eines Menschen heran, ganz wie in der Seele des Dichters. Eine Gestalt, die geht und spricht, lauscht, schweigt, weint, denkt, handelt und deren Gang, deren Redeweise, deren Mienenspiel, deren leiseste Geste er nachahmen, der er folgen, der er bis ins kleinste gleichen muß.

Diese Gestalt ist aus seiner eigenen Seele entsprungen, ist das Kind seines Temperaments, seiner Anschauung und seiner Eigenschaften, und doch ist sie ein fremdes, ein anders Wesen mit eigenen Gedanken, eigenen Gefühlen und dem Rhythmus eines eigenen Temperaments.

Der Künstler folgt diesem unsichtbaren andern, und, während er er selbst verbleibt, ist er doch der andre. Das ist die schauspielerische Begabung, und Charlotte Wolter besaß sie im höchsten Maße.

Das heißt, daß es Abende geben konnte, an denen sie nicht einen einzigen Augenblick die fremde Gestalt losließ, die sie geschaffen hatte.

Suchen Sie in der Erinnerung die beste Bühnengestalt hervor, die Sie kennen. Und gerade dieser besten Bühnengestalt gegenüber, die Sie kennen werden sich hundert Augenblicke gemeldet haben, in denen Sie ein unbegreifliches Unbehagen fühlten:

Herr A., Herr Y., Frau B., Fräulein X sind plötzlich aus der Rolle gefallen.

Herr A. sah nicht mehr jene geheimnisvolle Gestalt, jenen unsichtbaren andern oder er glich ihm keinesfalls mehr. Er vergaß ihn einen Augenblick und blitzschnell hörte der Zuschauer einen andern sprechen als die Gestalt, die er einmal vor Augen gehabt, die der Schauspieler selbst uns gezeigt, und die der Darsteller nun plötzlich im Stiche ließ, so daß der Zuschauer nicht mehr mit jenem frühern Menschen weiterlebte.

Die Gestalt war entzwei und die Illusion gebrochen.

Für Charlotte Wolter gab es Abende, an denen dies niemals geschah.

*

Georgette gab einen solchen Abend. Als Georgette löste Charlotte Wolter jenes letzte Geheimnis ihrer Kunst, das heißt: im Lichte des eigenen Lebens einen andern zu denken, zu fühlen, ein andrer zu sein. Alles schien hier spontan, nie gesagt, nie gedacht, weil alles, Worte, Handlungen, jede kleinste Bewegung ein notwendiger und unwillkürlicher Ausdruck jener Georgette war, die wir von allem Anfang an vor unsern Augen leben gesehen hatten.

Hier bekümmerte es uns nicht einmal, daß Sardou Dummheiten begeht.

Was kehren wir uns daran, daß Sardou aus Rücksicht auf die Kokotten des Théâtre de Vaudeville nicht gewagt hatte, Georgette Angesicht gen Angesicht der Gräfin gegenüberzustellen und seine Georgette in einem Zwischenakt von der Türe der Gräfin abweisen läßt.

Diese Georgette, die Tischlerstochter, die sich lieber mit den Fäusten den Weg durch eine gräfliche Türe gebahnt hätte, als zurückzuweichen, wenn es sich um Paula, ihre Tochter, handelt?

Wir haben keinen Grund, Herrn Victorien Sardous Feigheit zu bedauern.

Denn Charlotte Wolters Georgette war siegreich aus der Rolle herausgetreten, wie die Rolle nun einmal war. Die Künstlerin hatte ihre Georgette vor der Tür der Gräfin gesehen, und sie zeigt sie uns: daß sie abgewiesen ist, und daß sie sich abweisen lassen mußte.

Als Charlotte Wolters Lady Carlington nach dem Zwischenakte von der Tür der Gräfin heimkam, begriffen wir, daß sie sich hat zermalmen lassen, daß sie vor dieser verschlossenen Türe moralisch zusammengebrochen ist.

Diese Frau, die ganz geistesabwesend mit schlaffen, matten Händen ihren Hut löst und einen Augenblick ihr eigenes Zimmer betrachtet, das sie nicht mehr wiedererkennt, und deren Stimme einen ganz andern Klang bekommen hat, farblos und müde, konnte, wir sahen es, heute nichts mehr von dem, was sie gestern gekonnt.

Das Erlebnis dieses einen Momentes hat sie gebrochen.

Von heute an kann Georgette nur noch leiden.

In der Darstellung dieses Leides legte Charlotte Wolter die höchste Kunst ihrer Darstellungsgabe an den Tag.

So monoton und grau habe ich nie eine Darstellung des Leides gesehen.

Hier war kein Geschrei, hier war kein Händeringen, hier waren keine Stellungen, hier waren kaum Worte. Hier war nur der jammervollste, der elendeste Kummer. Dieser Schmerz war so innerlich verzweifelt, daß man ihn bis in Mark und Bein fühlte.

Als Charlotte Wolter ihn darstellte, vergaß sie selbst Charlotte Wolter. In so hohem Grade war sie in der Macht jener großen Unsichtbaren — der Macht ihrer Georgette.

Die Georgette der Wolter hat Charlotte Wolter überhaupt nie auch nur gesehen. Sonst hätten sich, wie sie da litt, kämpfte, verzichtete, in ihren Ausdruck des Schmerzes — wie über uns alle im Leben — gewisse Erinnerungen aus dem Theater, gewisse Wolter-Reminiszenzen eingeschlichen.

Jetzt sind sie nicht zu finden. Man sehe eine andre Künstlerin als Georgette. Sie kann sich in den großen Auftritten, in Posen, in Gesten, in Schreien nicht von den Erinnerungen an eine Charlotte Wolter befreien, die auf dem deutschen Theater einzig und allein alle tragischen Frauen beherrscht. Aber Charlotte Wolters eigene Georgette kannte Charlotte Wolter nicht.

Ihre Georgette hatte die Stimme jener Wolter nicht gehört, die die Welt bewundert hatte, niemals die tragischen Schreie gehört, die in der deutschen Theatergeschichte stets den Namen der Wolter tragen werden, nie hat Georgette die äußere Gewalt des Schmerzes vernommen, die den Ruhm der Gräfin O'Sullivan begründet hat.

Aber war das möglich und konnte Charlotte Wolter so all ihr Eigenes vergessen, daß wir nichts davon spürten und durch nichts daran erinnert wurden, nicht einmal die kürzeste Minute — dann ist das unbegriffene Wunder der Darstellungskunst vor unseren Augen lebendig geworden:

Ein Mensch ist ein andrer Mensch geworden und ein Leben ein andres Leben.

Von den andern Großen der Zeit bedienen sich einige, um sich uns mitzuteilen, der Schauspielkunst. Sie scheint ihnen ein zufälliges Mittel und dieß Mittel kann sie oft hemmen.

Für Charlotte Wolter allein war die Schauspielkunst das Ziel selbst: der höchste Ausdruck der höchsten Begabung.

Die Gräfin O' Sullivan de Graß wußte es.

Ohne einen Seitenblick, ohne sich mit jenen zu messen, die Weltteile durchjagten, um Malayen und Australier hinzureißen, bestieg sie im Burgtheater siegesstolz Sapphos Wagen — die Leier im erhobenen Arm.

Laut rief das Volk:

> Sie kehret von Olympia, hat den Kranz,
> Den Kranz des Sieges hat sie sich errungen.
> Im Angesicht des ganzen Griechenlands,
> Als Zeugen edlen Wettkampfs dort versammelt,

Ward ihr der Dichtkunst, des Gesanges Preis,
Drum eilt das Volk ihr jauchzend nun entgegen,
Schickt auf des Jubels breiten Fittigen
Den Namen der Beglückten zu den Wolken!

Und selbst jetzt, wo die Jubelstürme längst verklungen sind, lebt in der Geschichte des Burgtheaters und im Herzen Wiens — die große Erinnerung.

Der Tod besiegt das menschliche Genie nur halb: auf der Schwelle des Todes erringt das Genie neues Leben — in der Geschichte.

Aus einer Charakteristik, die in der Sammlung ‚Menschen und Masken', neben Porträts von Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane und Josef Kainz, bei Hans Bondy in Berlin erscheint.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im ‚Luxuszug' ist eine streckenweise sehr spaßige, ein bischen umständliche Komödie von Abel Hermant, frech, aber von so nonchalanter Frechheit, daß sie schon wie eine Naivität zweiten Grades wirkt. Nämlich, das ist das Geheimnis: die Frivolität der Franzosen hat nicht dieses fettige Schmunzeln; sie scheint immer zu sagen: Da ist doch nichts dabei! Ein Spaß wie jeder andre! Sie ist locker, löst sich leicht in Gelächter. Den Kern des Hermantschen Lustspiels bilden zwei Verführungsszenen, in denen entgegengesetzte Techniken der Verführung gründlichst ausprobiert werden: die naive und die routinierte; die tastende, stammelnde, elementare, und die überlegen-sichere, Ziel und kürzesten Weg genau kennende; Natur und Kunst gewissermaßen. Es ist eine sehr hübsche Wendung, daß die naive Verführerin, die so kindisch-resolut, alles wagend, aufs Abenteuer losging, plötzlich von Bangen und Herzaffektionen gehemmt wird, sowie sie ein wahrhaft empfundenes: „Ich liebe dich!" gehört hat. Gleichsam: gerade wo es die richtige ‚Liebe', verlieren die Angelegenheiten unter der Taille ein wenig von ihrem leichten, scherzhaften Charakter. Es ist drollig, ein echter, guter Lustspieleinfall, daß die beiden Rivalinnen eben durch die Vorkehrungen, die ihre Eifersucht trifft, das befürchtete Ereignis fördern, es geradezu erzwingen. Im ersten Akt macht der Hermantsche Schwank eine große, vornehme Gebärde, mit der er sich zum satirischen Lustspiel adeln will. Nämlich: im ‚Luxuszug', dort ist die eigentliche Heimat jener internationalen Gesellschaft zweifelhafter Fürstlichkeiten, skrupelloser Lebensgenießer, landloser Könige, nomadischer Prinzessinnen: Paris ist nur ihr wichtigster Rendezvousplatz. Und der spöttischen Betrachtung jener Gesellschaft, so läßt es Hermant im Dialog durchsickern, gilt sein Lustspiel. Welch ein Ziel satirischen Ehrgeizes! ... Ach, wenn die Tantiemiker zu geißeln beginnen! ... Es ist noch anzumerken, daß eine Anzahl politischer Scherze, arm, scheu und unbemerkt sich die

Wände des erotischen Schwanks entlang drückt, daß der Dialog von einer eigentümlichen, wie behandschuhten Derbheit, nobel-unverschämt, seine Uebertragung ins Deutsche aber ziemlich roh ist, und daß die Wendung: „Wie kommt das zu dem?" nicht direktest aus dem Geist des pariserischen Idioms geboren scheint.

Die Neue Wiener Bühne (ein von der Kritik verhätscheltes Theaterchen mit vier Direktoren, einem vortrefflichen Regisseur, Herrn Steinert, einer ehrgeizigen jungen Truppe, mit mysteriösen Geldmännern im Hinter- und einem eifrigen Dramaturgen im Vordergrund) könnte den ‚Luxuszug', ohne Schaden fürs Stück, vielfach kürzen. Der vierte Akt, das ist meine kühne Meinung, wäre fast zur Gänze zu entbehren. Fräulein Lisa Michaleks lustig pointiertes Profil und ihr flinkes Plaudertalent wirken sehr angenehm. Auch innigere, sentimentale Töne glücken ihr. Herr Rotmund spielt den doppelt verführten jungen Mann; frisch, lustig, mit einem sympathischen Einschlag von jünglingshafter Unsicherheit. Herrn Charlés stille Komik wirkte sehr, wenn auch ihre Delikatesse ein bischen gemacht schien, nach Regie-Drill schmeckte. Die Direktrice, die ‚Madame' der Hermantschen Lustspielwelt, mimt Frau Konstanze von Linden. Ihre Sicherheit ist fabelhaft. Eine geräuschlosere, besser geölte Darstellerin überlegenen, geschwätzigen Cynismus wird man nicht bald finden. Ihre Sprache, von allen Farben des Balkan-Spektrums gefleckt, gleitet, immer im selben Mezzoforte, mit einer außerordentlichen humoristischen Behendigkeit übers Ordinärste; bei jeder Wendung, mit der Schleppe gewissermaßen, schleift sie allerlei Gewagtheiten, Anspielungen, Ironien, Bosheiten mit. Am lustigsten spielt Frau von Linden erotischen Heißhunger; da ist sie von einer so eilfertigen Canaillerie, so gutmütig-geradeaus, von so viel Jovialität in der Geilheit, daß man das Unappetitliche dieser überreifen, matronalen Liebestechnik gern zu übersehen geneigt ist.

*

‚Der große Name', eine wiener Komödie in drei Akten von Viktor Léon und Leo Feld, ist eine schlaue Posse. Kommun genug, um derb zu wirken, und gefinkelt genug, um die Kommunität nicht zu verschleiern, sondern sie als Absicht auszuspielen. Nur von Zeit zu Zeit wird mit dem literarischen Fähnchen ein ganz klein wenig, verstohlen, von hinten herum gewimpelt. Erkennungszeichen für die Besseren. Salut vor der, contre coeur (aber was will man machen?) gekränkten Kunst. Gleichsam: Wenn wir nur wollten! Wie mag Herr Doktor Feld geschwitzt haben, wenn der wildere Bruder („glaub' mir!") immer noch einen Patzen Rührung, Edelmut, Geld, Liebe, Possen-Absurdität, Schmalz und Zucker hineinknallte. Aber das ist eigentlich das Sympathische an der Komödie: diese offenherzige Publikumsdienerei, dieser ehrliche Bauernfang, dieses ungenierte, seines Lohnes sichere, servile Spaßmachertum. Die Trivialität der Posse ist gesund und kräftig genug, um gelegentliche künstlerische Schwäche-Anfälle mühelos zu überwinden; und

nur in so klug sparsamen Dosen scheint Herr Léon das brüderliche Literaturgift geduldet zu haben, daß es den Geschmack der Komödie nicht weiter alterieren, nur einen leisen, in solcher Verdünnung nicht unangenehmen Beigeschmack hinzufügen konnte: ein paar Trugschlüsse vor den platten Schlüssen, ein paar kleine rhythmische Verschiebungen der Gassenhauermotive des Stücks, ein paar Vorhalte und Retardierungen vor dem Triumph der wonnigsten Banalität, das ist alles. Versuche, die Typen der Komödie: den berühmten Operettenkomponisten, den Librettisten, den Verleger irgendwie tiefer zu nehmen, wurden mit Recht nicht gewagt. Mit Recht; denn die Psyche eines Operettenkomponisten oder -Librettisten dürfte wohl eines der langweiligsten, von Musik und Frohsinn erfüllten wiener Nachtlokale sein. Die Figuren im ‚Großen Namen' zeigen also nur ihre typische oberflächlichste Oberfläche, und gewähren dem Publikum jene reine Wiedersehensfreude mit der Gewöhnlichkeit seiner Vorstellungen (‚wie aus dem Leben gegriffen' sind sie), die Elementarbedingung eines großen Theatererfolges ist. Der Musikverleger jüdelt, der Operettenkomponist ist gutmütig-eingebildet, grantig und kreuzbrav, das verkannte Genie ist grob und schwärmerisch und naiv, der Librettist ist geistreich. Alles stimmt. Es ist anzumerken, daß ein paar gute Witze (zu wenig) gesprochen werden, daß die Komödie grob, aber sicher gebaut, daß der dritte Akt szenisch-originell ist (originell in dem ganz gemeinen Sinn allerdings: auf der Bühne noch nicht dagewesen), und vor allem: daß sich die Leute sehr, sehr gut bei dem ‚Großen Namen' amüsiert haben, was doch schließlich und endlich, nicht nur unter Brüdern, sondern überhaupt, den eigentlichen ‚Wert' eines Theaterstücks bestimmt.

Das Deutsche Volkstheater spielt die drei Akte mit Behagen und guter Laune. Thaller als selbstloser Operettenkönig, der bei der schweren Symphonie des verkannten Genies in Thränen zerschmilzt, ist voll gutmütig-pfiffiger, behender Spaßigkeit, Herr Homma als selbstbewußtes, verbittertes, aber unerschütterlich idealistisches Genie ganz ausgezeichnet, einfach und unpathetisch; und ein Vergnügen der kräftige, ein bischen gedrungene, klare Humor des Herrn König, der immer wie voll verhaltener Beweglichkeit und Elastizität scheint. Fräulein Hannemann hat eine richtige Wurzenrolle, und nur um ein Geringes besser ist Fräulein Müller dran. Herr Kutschera als Musikalien-Börseaner war gar nicht lustig, sein Jüdeln aber immerhin das einzig Wienerische in dieser wiener Komödie.

*

‚Liebesgewitter', drei Akte von Xanrof, sind mit Späßen aller Art reich behangen, aber von einer ziemlich ermüdenden und manchmal recht massiven Lustigkeit. Der Schwank zielt auf irgend einen allzu lax formulierten und ulkig auszulegenden Gesetzparagraphen in Sachen der Legitimierung unehelicher Kinder. (Aus dem Staub des code civil ist der französische Schwank-Mensch gemacht.) Nun, dieser Paragraph wird im ‚Liebesgewitter' nicht schlecht ad absurdum geführt. Im Verlauf einer Stunde wächst eine

ganze weitverzweigte Familie aus dem Boden, die kompliziertesten verwandtschaftlichen Beziehungen knüpfen sich zum Lustspiel-Knoten, die recherches de la paternité gehen gründlichst auf den Augenblick zurück, in dem sozusagen das Fundament der Vaterschaft gelegt wurde, und es ist ein recht verwegenes und heiteres Durcheinander. Oefters wird der Witz der Komödie ein bischen müde, muß neuen Anlauf nehmen, um wieder flott in Schwung zu kommen. In solchen Augenblicken schleicht die Langeweile ins Zimmer, und nicht immer ist der Xanrofsche Humor flink und kräftig genug, sie augenblicks wieder hinauszudrängen. Manchmal dauerts ein Weilchen. Stockungen in der Mechanik einer Posse sind aber auch deshalb gefährlich, weil in so geschaffenen Pausen, zu dem Geschmack, den der Zuhörer am Witz und an den Witzen des Spiels finden mag, sich unheimlich rasch, fast gleichzeitig, der Nachgeschmack einstellt; und der ist selten angenehm.

Ich möchte für Herrn Maran diesmal ganz besonders herzliche und enthusiastische Worte finden. Seine Komik in dieser Komödie ist so voll, erquickend, nahrhaft, saftreich, sein Witz eigentümlich intensiv und doch ganz leicht, nie zu Boden polternd, mit Auftrieb gewissermaßen, sein Humor das Allerschmackhafteste durch den leisen Zusatz von Bitterkeit, durch die bizarre Mischung von Gleichgültigkeit und Ehrgeiz, von Bosheit und Bonhommie. Er sieht aus (und geht auch so) wie ein skurriler Gabriel Borkman. Wenn er ‚Mikroben‘ sagt, trifft nicht nur die Pointe (aus den Schwank-Beziehungen des Wortes) mit ihrer vollsten Schlagkraft den Augenblick, sondern es sind auch gleich alle grotesken Schatten heraufbeschworen, die das Thema ‚Wissenschaft‘ wirft. Jarno als frecher, schlauer, zum Herrn emporgeschwindelter Diener fand keinen rechten Ton für die Rolle. Er spielte, flott und lustig allerdings, einen Bonivant mit volkstümlichen Manieren. Dann tat Fräulein Paula Wirth mit, eine angenehme Sprecherin; Fräulein Elly Belze, eine noch bischen hilflose junge Dame; der sonore, staubtrockene elegante Herr Dumont; Herr Nerz, dieser treueste der Treuen, immer mit dem seriösesten Eifer bei der Sache, auch in der kleinsten Episodenrolle auf ehrliche Charakterisierung bedacht (im ‚Jahrmarkt von Pulsnitz‘ hat er bewiesen, wie gut ers auch bei großen, komplizierten Rollen trifft), so daß er, wär' es notwendig, mit seinen Possenfiguren jeden Augenblick ins Hochernste abschwenken könnte. Diesmal steckt er wieder in den knallroten Hosen eines Vaudeville-Generals, hat gar keinen schauspielerisch-dankbaren Augenblick, gar keinen guten Moment, gar keine lustige Aktion, es sei denn die, daß er hinter der Szene seinem Direktor zwei Ohrfeigen geben darf, was, wenn auch fiktiv, doch immerhin, schon in der bloßen Vorstellung, ein Mimengemüt herzlich erfreuen mag. Ferner, um alle, alle zu nennen, ist Herr Köstlin da, der so unaufdringlich wie belanglos gute Figur macht, Herr Wiet, von dem man nach dem wortkargen Idioterl, das er hier mit Humor spielt, noch nichts Rechtes sagen kann, der muntere Herr Sekler, und das rührende Fräulein Radnay, die immer so aussieht, geht, sitzt, lacht und redet wie ein Riesen-Theaterkind.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Baron S.. an den Major von T..   S.. den 23sten März

Ich bin in einer erstaunlichen Verwirrung. Ich habe einen Brief von der Gräfin bekommen. Sie ist über mein Außenbleiben aufgebracht. Ihre Tante hat ebenfalls an mich geschrieben. Man kann gar nicht begreifen, was ich in S.. mache. Schnickschnack! dummer Schnickschnack! In meinem ganzen Leben habe ich nicht so viel geflucht, als jetzt in einer Stunde. Man hat in den Briefen einen ziemlich hohen Ton angenommen, aber sie kommen mir eben recht. Major, ich habe eine gewisse Art von Stolz an mir, die darin bestehet, daß ich den Stolz eines andern durchaus nicht vertragen kann, ob ich gleich sonst nichts weniger als stolz bin und mich vor einem jeden Schufte tiefer bücke, als es nötig ist. Aber wenn jemand sich einkommen läßt, seinen Stolz gegen mich aufzuziehen, o! dann lasse ich den Narren meine ganze Verachtung spüren. Ich habe meine Empfindlichkeit nie gut verbergen können, eine Sache, die mich zum Hofmann auf ewig ungeschickt machen wird. Ich befürchte, daß ich mich eben in dem rechten Falle befinde. Nur noch eine Begegnung als diese, und: Gute Nacht, Gräfin!

Charlotte an Sophien   S.. den 25sten März

Ich melde Dir, Sophie, daß der Baron S.. diesen Morgen plötzlich von hier gegangen ist. Man weiß gar nicht, wohin er sich gewandt hat. In den letzten Tagen hat er sich nicht in der Komödie sehen lassen. Er hat sich in seiner Wohnung einsam gehalten; darauf ist er mit Postpferden von hier geritten, ohne von jemand Abschied zu nehmen. Mag er doch gehen, habe ich jemals etwas von ihm gehofft oder erwartet? Er ist verlobt, wie Du weißt. Man will behaupten, daß seine bevorstehende Vermählung diesen schleunigen Abzug veranlaßt habe. Sophie, welch ein Mensch. O! ich muß ihn verabscheuen; ich muß ihn verachten, ihn, der sein Herz noch anzubringen suchet, das nicht mehr das seine seyn kann. Wir werden bald wieder in H.. eintreffen. Sophie, ich werde Dich bald umarmen. Wie viel habe ich Dir zu sagen.

Charlotte an Sophien.   S.. den 30sten März

Heute haben wir drey Stunden lang mit einem Schatten gefochten. Olivie wurde vorgestellt, und ich mußte diese Hauptrolle spielen. Wie wunderlich muß es doch in einem Landhause bey Parma hergehen! denn da ist die Scene, vermuthlich des schönen Namens wegen. Da haben wir uns entsetzliche Mühe gegeben, eine schwarze Betrügerey zu entdecken, welche die Zuschauer schon von Anfange wußten, und hätte die gute Pauline nicht aus Versehen der Gräfin Bardonia Monlani statt eines Unzerischen Pulvers ein Giftpulver eingegeben, wir hätten nicht gewußt, wie wir das Ungeheuer hätten todt kriegen sollen. Wie ich darauf am Ende so gut und gesund davon kam, da befürchtete ich fast, das mich einer aus dem

Parterr gefragt haben möchte, warum ich denn so sehr gewinselt hätte. Es ist eine verzweifelte Sache, in solchen Stücken zu spielen, die in der Natur gar nicht so vorgehen können, und ich weiß nicht, was man bey so unrichtigen Empfindungen denken möge. Gleichwohl wurde von der Gallerie gewaltig geklatscht, wenn meine Schwester, als Bardonia, so heraus poltern kann. Es fehlte nichts dazu, als eine Schauspielerin, die alles, was sie saget, mit einer besonderen Wendung des rechten Armes, darin der Affect stecket, hervorbringet, und alles bis auf: Ihre Dienerin, oder Gute Nacht, mit diesem Affecte spricht. Lebe wohl, sage ich Dir, liebste Sophie, mit dem Herzen einer Freundin.

P. S. Ich habe einen Fall mit dem Pferde gethan, und einige Tage das Zimmer hüten müssen. Eine Contusion am Kopfe würde mich für die Folgen besorgt machen, wenn mir das Leben weniger entbehrlich wäre.

Charlotte an Sophien S. den 2ten April

Ausgelassen wäre ich, liebste Sophie? O! wenn Du in diesem Augenblicke Deine Charlotte sehen könntest; wenn Du sie gesehen hättest diesen ganzen Morgen in Thränen schwimmend! Er hat mich verlassen; der Unwürdige hat mich verlassen, und ich muß leben und jammern. Was bin ich, in welchem Zustande bin ich, O! wenn er in meinem Herzen gelesen hätte, wenn er gesehen hätte, wie es nur für ihn schlägt, wie diese Brust nur für ihn athmet, nein, er hätte nicht so grausam seyn können. So hat er mich denn nur geliebt, um mich zu verlassen, um mich zur Verzweiflung zu bringen. Nein, er hat mich nie geliebt, er könnte nicht so gehandelt haben. Ich sollte ihn hassen, und jede Bewegung meines Herzens saget mir, daß ich ihn anbete. Wo ich gehe und stehe schwebet seyn Bild vor mir. Aber was klage ich? Muß ich ihn nicht meiden? Muß ich seine Liebe nicht verachten? — O! meine Sinne sind so verwirrt; ich kann nichts weiter hinzufügen. Ich fliege in Deine Arme Sophie, um da Trost zu suchen. Uebermorgen treffen wir wieder in H . . ein. Erwarte Deine unglückliche Freundin.

Baron S . . an den Major von T . . am 2ten April

Ich schreibe dir aus meiner Einödе, dahin ich geflüchtet bin. Du wirst diesen raschen Entschluß für eine der finstern Launen ausgeben, die mich manchmal befallen kann. Du weißt, daß ich Charlotten liebe. Ja, dieses Bild hat alle Bilder meiner vorigen Liebe in mir verdrängt. Alle meine Gedanken, alle meine Handlungen erfüllt das Mädchen meines Herzens. Und wie? soll ich ihrer Tugend nachstellen, die ihr das kostbarste auf der Welt ist? Ich habe die Tugend oft verlassen, aber sie nie gehaßt. Ich war in dem schrecklichsten Begriffe, mich ihr mit Gewalt zu bemächtigen. Der Himmel hat mich davon abgehalten. Er hat mir den Entschluß eingegeben, Charlotten zu meiden, mich von ihr loszureißen. Ach! ich empfinde nur zu sehr, wie vest ich noch an ihr gefesselt bin. Doch mein Entschluß war gefaßt, und wie ich allezeit heftig in der Ausführung bin,

ließ ich sogleich Postpferde bestellen, stieg auf, und verließ S.. Mein Vorsatz war, ich wollte graden Weges nach Paris gehen und da ausrasen. Ich hatte drey Stationen zurückgelegt, und war bey der vierten, als ich gegen Untergang der Sonne einen einsamen Meyerhof erblickte. Die Lage desselben, die Stille, die umher herrschte, alles schien meinen Bedürfnissen passend zu seyn. Eine Kette Gebirge und eine nahe Waldung schließen ein Amphitheater um diese romantische Gegend, für welche die ganze übrige Natur todt zu seyn scheinet. Ich befahl den Postillion, zu halten. Ich ritt vor den Meyerhof. Eine Bauerfrau von mittleren Jahren kam zum Vorschein. Wollt ihr mich wohl bey euch aufnehmen, gute Frau? sprach ich. Wenn er sonst nicht unterzukommen weiß, wollen wir so einen feinen Herrn wohl beherbergen: gab sie auf ihr plattdeutsch zur Antwort. Das war genug. Ich stieg ab, und schickte den Postillion mit den Pferden zurück. Eine schlechte doch reinliche Kammer wurde mir von der Wirthin angewiesen. Eine halbe Stunde darauf kam ihr Mann vom Felde; er reichte mir treuherzig die Hand, und nickte mir sein Willkommen zu. Seit acht Tagen bin ich in diesem Aufenthalte. Ich wandle umher und mein Gram wandelt unaufhörlich an meiner Seite. Alle Creaturen, alle Vögel fühlen den aufblinkenden Frühling, nur ich nicht. An allen Orten erscheinet mir das Bild meiner angebeteten Charlotte, und die Sonne gehet mir gleichgültig auf und unter. Meine dienstfertige Wirthin und mein Bedienter, der einmal durch die Küche gelaufen ist, besorgen mir das Essen, das mir alles gleichgültig ist. Der Bauer ist den ganzen Tag auf dem Felde. Abends setzt er sich in seinen Lehnstuhl hinter den Ofen, denn mein ehrlicher Wirth läßt sich sein Hausrecht nicht nehmen; da fängt er denn an zu schwatzen, erzählet mir, wie er das Haus selbst gebauet habe, wie einige verschuldete Grundstücke von ihm eingelößt worden, und wie er in seinert Jugend als Soldat in Braband gewesen sey. Wenn er denn so for, fährt und sich im Geschwätze verliert, und schnacket von Krieg und Frieden von Potentaten und Welthändeln, und ich indessen mit meinen Gedanken, Du kannst denken, wo ich umherschwebe, merket er, daß ich nicht Achtung gebe, und fängt auf einmal an: Herr, was hat er für Grillen im Kopfe? Da möcht ich den gleich auffahren, wenn ich nicht seiner gerne schonte; denn ich möchte allezeit denjenigen fressen, der mich aus dem süßen Traum wecket, darin mich so manchmal die Einbildung wieget. Um mich her schwärmen drey muntere Buben, welche sich noch nicht satt an mir geguckt haben, die Tochter, eine rasche, schlanke Dirne von sechszehn Jahren, auf deren Wangen die blühende Gesundheit ihren Sitz aufgeschlagen hat, und deren leichtes Mieder die wachsenden Schätze ihres Busens verrät. Das Mädchen machte sich immer gerne bey mir etwas zu schaffen. Einst, als ich in meiner Schwermuth allein saß, und sie mir etwas reichte, zog ich sie auf meinen Schooß, und drückte einen herzlichen Kuß auf ihre Lippen. Mit einer verschämten Röthe nahm es das Mädchen an. Plötzlich stieg eine widrige Bewegung in mir auf; ich stieß sie ungestüm von mir; das

Mädchen entfernte sich mit einer so betroffenen und niedergeschlagenen Mine, und das hat mich so sehr gejammert, daß ich seitdem alles gethan habe, ihr zu zeigen, wie sehr ich wünsche, ihr gut seyn zu können.

Und nun was wird aus mir werden? Wann werde ich diesen Ort verlassen, und wohin soll ich mich wenden? Ich weiß, das Charlotte in wenig Tagen wieder in H.. seyn werde, und ich bin nicht weit davon. Ich stieg vor wenig Tagen auf einen nahen Berg; da sah ich die Thurmspitzen und dachte mich hin, dachte jede Stelle, da mir Charlotte erschien, steige jeden Tag hinauf und verliere mich in dem Staunen meines Anschauens.

Was machet die Gräfin? wie sehr möchte ich ihr einen bessern Liebhaber wünschen! Du sollst bald mehr Nachricht erhalten. Ich muß doch bald diesen Ort verlassen. Meine wankenden Entschlüsse werden mich für etwas bestimmen. Lebe wohl.

(Fortsetzung folgt)

Rundschau

Der Skandal

Ein interessantes, ein reizvolles, ein sauber gearbeitetes — ein gallisches Theaterstück. Ein katastrophales Stück, treffender: ein Stück, das Katastrophen vorbereitet — Katastrophen, die nicht eintreten.

Ich will die explodierbare Bombe, die jeder Akt birgt, herausholen.

Erster Akt: der Hochstapler und die ehebrecherische Frau. Man sieht sie im tête-à-tête. Zwei Vorübergehende fragen sich: Haben Sie gesehen?

Zweiter Akt: Der Hochstapler kommt zu dem betrogenen Gatten. Er wird ihm alles sagen, fürchtet die Frau. Um zu erpressen. Sie horcht an der Tür. Große Szene: sie windet sich vor Angst. Jetzt — noch eine Minute; und die beiden Männer treten heraus — mit geschäftlichen Mienen. Es war nichts.

Dritter Akt: Höchste Steigerung. Peripetie. Sie muß, als Zeugin, nach Paris zu einem Prozeß gegen den Hochstapler. Der Gatte hat von dem Gerichtsschreiber die Wahrheit erpreßt, gegen sein Ehrenwort, sie nicht zu verraten. Als er sie hat, ruft er — wie ein Wahnsinniger tobend — alle Hausbewohner zusammen, die Mutter, die Kinder, die Dienstboten, um ihnen die Schande seines Hauses ins Gesicht zu schreien. Er ruft seine Frau. Sie kommt. Jetzt wird das Furchtbare geschehen. Er hebt den Arm, er setzt an, er wankt, er zittert, er überwindet sich, schweigt, läßt den Arm sinken und verrät der betroffenen Gesellschaft: der Junge sei vom Gymnasium relegiert. Dann bricht er am Halse seiner Mutter zusammen. Er schreit: Mutter, Mutter, wenn du wüßtest, was ich in diesen Minuten durchlebt habe! Was hat er erlebt? Er hat eine Katastrophe abgewendet, verhindert; er hat seinen Willen umgebogen.

Vierter Akt: Das gehetzte arme Weib ist aus Paris zurückgekommen. Noch immer in dem Glauben, daß

niemand etwas weiß. Endlich spürt sie doch: es ist alles aus. All ihre Not ist vergebens. Aber der Mann hat bereits um ihretwillen seine politische Karriere aufgegeben, und er, der zwischen Brutalität und Selbstüberwindung schwankt, der sie aber noch immer liebt, verzeiht schließlich; und resignierend kommt er zu milden Worten der Erkenntnis: Eine wirklich große Liebe kann nicht in fünf Minuten aus sein ... Liebe ich diese Frau denn nicht? Das ist nicht fortzuwischen ... Ja, ich werde fortgehen; aber eines Tages werden wir wieder zusammen sein. Wir und die Kinder. Und unsre Liebe wird vielleicht nicht dieselbe, wird eine andre sein. Aber vielleicht eine, die größer ist — weil sie durch Schuld und Leiden gegangen ist. Das Vergessen hängt nicht vom Willen ab ... Abrupt und stockend spricht er diese Worte.

Und wenn das Stück keine andern Qualitäten hätte: um dieser Sätze willen, die kein Sudermann fände, verdiente es, übersetzt und immer wieder gespielt zu werden. Und noch schöner, bedeutungsvoller ist der Schluß. Der Mann hat — aufgewühlt von Leidenschaft — seine letzten Worte gesprochen; er tritt an das Lager der Frau und sieht: „Sie schläft. Das ist die Antwort, die uns das Leben gibt."

Kein Deutscher, der diese katastrophale Bühnentechnik beherrschte, schriebe diesen menschlichen Schluß.

Gut, ja: das Stück von Henry Bataille ist ein Reißer. Jeder Akt hat sein Dynamit. Ich sagte es. Und jede Minute kann es losgehen, man glaubt bereits, Funken sprühen zu sehen, es hinter der Tür krachen zu hören, aber es explodiert nicht, und am Ende hört man gar einen stillen, menschlichen, ergreifenden Ton: die leisen Worte eines Dichters.

Kein Knall. Kein Effekt. Eine lautlose Schönheit. Ein Verstehen, das über alle Worte geht. Und vielleicht doch ein Effekt? Eine wortlose Pointe.

Heute aber gehört es zum guten Ton gerade der ernstesten Kritiker, über diese Franzosen die deutschen Achseln zu zucken.

Und doch sollte man meinen, wäre Berlin endlich reif dafür, außer Ibsen und Hauptmann kultivierten Europäern zuzuhören, die zwar keine welterschütternden Probleme lösen, die aber ein intellektuelles Publikum einen Abend lang geschmackvoll zu unterhalten vermögen.

Das Hebbeltheater bietet dieses Vergnügen jetzt. Und wenn statt Frau Roland, deren bürgerliche Dämonie auf die Nerven geht, etwa Frau Fehdmer die Rolle der Madame Férioul übernähme, so käme mit der kraftvollen, vielleicht etwas zu brutalen Leistung Kayßlers eine Aufführung zustande, die sich sehen lassen könnte, und die Berlin sehen müßte.

Wilhelm Herzog

Hamburger Uraufführungen

Beim Zuschneiden der ‚Hosen des Herrn von Bredow' hat Frau Kory Towska zwei und noch mehr Rollen für germanische Virtuosen bewerkstelligt. Vor allem: Herrn Gottfried von Bredow, dessen jämmerliches Gedächtnis und dessen ungeteilte Seele überhaupt in der ledernen Hose steckt, der aber ein märkisches, gesundes, konservatives, deutsches Herz hat; und seine Eheliebste, Frau Brigitte — revolutionärer (waschsüchtig), eine tüchtige Herrin, ein idyllisches Phänomen. Herbei, herbei, herbei, ihr unwiderstehlichen und süßeindringenden deutschen Dramatiker! Der alte Willibald Alexis hat noch mehr historische Romane geschrieben und steht gastfreundlich

jedem offen. Nirgendwo machen es seine zuverlässige Art der Charakterisierung, seine ahnungsvollen Beschreibungen der Garderobe, der Sitten, seine nicht gerade tieffurchigen, aber lebengezeugten Situationen dem Mutigen schwer. Der dramatische Bau (wie ihn Sarah Bernhardt oder die jeweiligen theatralischen Ueberwinder des ‚Werther', der ‚Brüder Karamasow', der ‚Anna Karenina' verstehen) fordert einige Oekonomie? Nun gewiß, wozu brauchte der Götze Bredow zwei ungleiche Töchter, zwei ebenfalls verschiedengeartete junge Vettern? Den schlauen Dechanten mit dem redseligen Hofkaplan zu einem salbungsvollen Etwas zu verschmelzen, ist eine Kleinigkeit; den Wilkin von Lindenberg (diese Mischung aus Zawisch Rosenberg und Dorfrichter Adam) zu verhunzen — Kinderspiel. Bisweilen läßt sich die im Roman gehandhabte Dialogform jenes übrigens dramatisch nicht vollkommen unbescholtenen Alexis benutzen . . . Ich frage mich nun, ob die entschieden geistreiche Mephistophela der ‚Lustigen Blätter' ihrer erstaunlichen Mühewaltung ästhetischen Eigenwert zuschreibt? Denn diese pietätgesättigte Theaterarbeit ist im Deutschen Schauspielhause gespielt worden — unter der primitivistischen, demophilen, zyklopischen Regie Alex Ottos, mit Margarete Otto-Körner als derb und scharf, teutsch-gallisch psychologisierender Brigitte Bredow, Alex Otto als schwerwuchtendem Oblomow-Götz, Carl Wagner, Herrn Gebhardt und Fräulein Egenolf als feurigen, vollblütigen und muntern Wildenbruch-Figuren.

Das Thaliatheater raffte sich, nach einem Honigmond voll unbegrenzter Möglichkeiten, zu einer ‚Komödie' von Rudolf Lothar und Robert Saudek, ‚Kavaliere!', auf. Die Autoren tun zuweilen so, als hätten sie tiefes Interesse an der Seele des Stoffes, als wollten sie das Sinken der Geburtsaristokratie und das Eindringen des Demos in alles Schlechtvollendete und Vielversprechende darstellen. In Wahrheit dreht es sich um ein Mittelding zwischen Henry Bernsteins ‚Israel' und Hans Oldens ‚Offizieller Frau'; will sagen, daß die beiden Wissenden sich nicht abgespannt genug fühlen, ihre technischen Fertigkeiten und erworbenen Redensarten möglichst gewinnbringend loswerden zu wollen. Dem ersten Akt dient der Speisewagen im D-Zuge Köln-Berlin; der zweite spielt in der Paradehalle eines berliner Jockei-Klubs erster Klasse; der dritte verrinnt am Rennplatz. Freiherr Hans von Flemming ist ein Kavalier wie andre Kavaliere, hat nichts gelernt und wird von den Gläubigern immer entgegenkommender in die Enge getrieben. Seine Machinationen auf dem Gebiete des Pferdesports sind etwas unkontrollierbar. Nun macht er zwar nicht die Entwicklung vom Kavalier zum Jockei durch, aber item wird er Jockei. Während anderseits ein englischer Jockei aus Berlin O. eine russische Fürstin aus Berlin C. zu heiraten sich anschickt. Dergleichen spannt eben, interessiert, und das leise Stallparfum paßt sich den Bedürfnissen der Damen an. Jeßner hatte das Stück innig und geschickt inszeniert, man spielte wacker, teilweise sogar ausgezeichnet. Roberts war ein wundervoller Sportidiot von dekadentem Aristokraten, eine gebrochene Linie, eine schwankende Gestalt, eine eminent individuelle Karikatur. Käthe Franck-Witt entfaltete die meisten Energien ihres Talents: den Charme der Stimme und die feine Selbstverständlichkeit des Daseins.

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Das Kostüm in ‚Hamlet‘ / von Max Adam

Als Schauplatz seines ‚Hamlet‘ gibt Shakespeare Helsingör in Dänemark und Umgebung an. Ueber die Zeit aber schweigt er. So gewiß Kunstwerke vom Range dieser Tragödie wahrhaft zeitlos sind, so gewiß entsteht für den Regisseur die Frage, in welchem Kostüm ‚Hamlet‘ auf der Bühne erscheinen soll. Mustern wir einmal die Möglichkeiten, in welcher Zeit das Stück etwa spielen kann.

Saxo Grammaticus, der 1204 gestorben ist, erzählt zuerst in seiner Dänischen Geschichte von Prinz Hamlets Rache an dem Mörder seines Vaters. Er verlegt die Ereignisse in Dänemarks Vorgeschichte, etwa in das Jahr 500 vor Christi. Da haben wir eine Zahl. Es wäre indessen absurd, Hamlet hiernach mit Fell bekleidet, das Hifthorn an der Seite auftreten zu lassen. Es würde auf Grund der Shakespeareschen Tragödie kein Mensch auf dies Kostüm kommen. Es ist außerdem schon von Uhland im Jahre 1836 nachgewiesen worden, daß die Hamletgeschichte sehr wenig historisch Glaubwürdiges an sich hat, daß sie vielmehr durchaus sagenhafter, naturmythischen Ursprungs ist. Der wackere Saxo nahm Mythus für Historie, um seinem dänischen Volke eine an großen Taten reiche Vergangenheit anzuerzählen, die mindestens so merkwürdig sei wie die Roms. Ob die Sage schon an sich mit der römischen Sage von Brutus, der an König Tarquinius Rache übt, Verwandtschaft hatte, oder ob Saxo erst die Verwandtschaft herstellte, dadurch daß er Hamlet ein närrisches Gebaren an den Tag legen ließ, haben wir nicht zu entscheiden. Die Verwandtschaft beider Sagen ist da — vielleicht hat gar beiden als Vorbild der griechische Vatermörder Orest gedient. Jedenfalls ist soviel klar: ‚Hamlet‘ ist Sage, ist nordische Sage. Welches Kostüm kommt nun für uns als sagenhaft in Betracht?

Es ist das männiglich bekannte Kostüm, in welchem auf den meisten Bühnen Wagners Opern aus der germanischen Sage gegeben werden. Es ist das sogenannte karolingische Kostüm, das, einfachen und großen Stils, im nordischen Europa um das Jahr 900 getragen wurde, in jener Zeit, in der die meisten Sagen entstehen und zum Teil auch schon literarisch fixiert werden. Es ist jenes Kostüm, das zuerst unabhängig von dem antiken der geläuterte Ausdruck nordischer Gewandkultur ist. Alle diese Eigenschaften machen dies Kostüm in hervorragendem Maße geeignet, einen sagenhaften Charakter zu verleihen. Es käme sonach auch für den ‚Hamlet‘ in Betracht. In der Tat sieht man die Tragödie auf einigen Bühnen in diesen Gewändern.

Oechelhäuser gibt in seinen Einführungen in Shakespeares Bühnendramen das nordische Kostüm des fünfzehnten, höchstens des sechzehnten Jahrhunderts an. Das hat in der Tat sehr viel für sich. Das sagenhafte Element in Shakespeares Dichtung ist doch nicht stark genug, um das karolingische Kostüm ganz zu rechtfertigen. Man denke sich, zum Beispiel, die Schauspieler, deren Meister die Geschichte von Hekuba rezitiert, im Sagenstil. Unmöglich. Da ist ferner die Fechtszene im letzten Akt, die nur in die höfischen Verhältnisse der Renaissancezeit paßt. Ganz abgesehen von andern Anspielungen auf zeitliche Verhältnisse, wie etwa die Ermordung des Gonzago, und einige Daten aus der dänischen Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts; zu diesen Zeitanspielungen gehört auch die Erwähnung der Universität Wittenberg. Atmet alles dies schon Renaissanceluft, so kommt ausschlaggebend hinzu, daß Hamlet ein Charakter ist, der nur aus der Renaissance heraus verständlich ist, nicht aus der Sage. Ist nicht Shake-

speare ein ausgesprochener Renaissancedramatiker und gerade in diesem Stück, das die Doppelseitigkeit eines Menschen zeigt — Hamlet grübelnd und tiefste Seelenabgründe offenbarend, Hamlet vor Menschen als geistig und höfisch gewandten Prinzen, leutselig den Schauspielern, spöttisch dem Hofmanne Polonius, voll Ekel den Schranzen Rosenkrantz und Güldenstern gegenüber? Dieser cholerische Philosoph, dessen Intellekt sich sofort in Abstraktionen orientiert: Sein oder Nichtsein, dem der Sinn für das Individuelle verloren gegangen ist, der über seiner geistbeschwerten Einsamkeitsbedachtsamkeit seine Welt nicht in die Fugen einzurenken vermag, das ist ein Mensch, der von den Schauern modernen Seelenlebens überzogen wird, dessen Leid deutlich und fühlbar wird in einer tatenkühnen Zeit. Eine solche Zeit ist die Renaissance, und im „Hamlet" ist König Claudius, ist Fortinbras solchen Charakters. Aber jene tatkräftige Zeit erlebte ja die Geburt der Selbsterkenntnis in der modernen Welt. So war sie durch die in ihr liegenden Gegensätze: hie Aktivität, hie Reflexion tragisch durchtränkt, und Shakespeare schuf im „Hamlet" eine Tragödie echten Renaissancegeistes voll. In Polonius stellte er dem philosophischen Prinzen ein komisch-tragisches Gegenstück gegenüber. Polonius ist nämlich auch angefressen vom Wurme der Philosophie: er klassifiziert und trieft von Aphorismen und handelt bei aller seiner psychologischen Weisheit doch verkehrt.

Deutet so alles auf das Renaissancekostüm, so entsteht doch noch eine Frage: ist es überhaupt richtig, „Hamlet" in einem historischen Kostüm zu spielen, da er doch noch so lebendig ist, daß nicht allein neue Kommentare der Dichtung, sondern auch eine so originelle schauspielerische Wiedergabe der Hamletgestalt wie die von Josef Kainz möglich sind? Alle vergangenen Zeiten haben das Stück in der eigenen Mode gesehen. Burbadge, der erste Hamlet, spielte ihn unter Shakespeare in dem damals modischen spanischen Kostüm, Garrick machte aus der Gestalt einen Rokokoprinzen, der nach der Mode Georgs des Zweiten sich trug. Die gleiche Unbefangenheit kann unser Zeitalter, dem längst der historische Sinn aufgegangen, natürlich nicht aufbringen. Um den zeitlosen Charakter der Figur, die eben darum in jede Zeit passen müßte, zu kennzeichnen, bliebe uns allein das Phantasiekostüm und, was ja dazu gehört, die Phantasiedekoration übrig. Jedenfalls muß erst die Erfahrung lehren, ob die moderne Regiekunst imstande ist, den zeitlosen Charakter der Tragödie künstlerisch herauszuarbeiten. Dann findet sich das die Zeitlosigkeit ästhetisch unterstützende Kostüm von selber. Solange aber denkt man sich Hamlet am besten im fünfzehnten Jahrhundert. Nicht das Kostüm vom Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, das von der steifen, gespreizten spanischen Mode beeinflußt wird, ist das passende, sondern das kecke italienisierende Gewand vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, das noch frei von der Unnatur der Mühlsteinkragen ist. Diese hohen ästhetischen Ansprüche genügende Tracht scheint mir am besten geeignet, die Stimmung, die Shakespeares Werk hat, hervorzurufen. Der schwarzgekleidete Hamlet sticht hier gegen die farbenfrohen Hofgewänder ab, wie die dunkle Gewitterwolke gegen den strahlenden Sonnenhimmel. Das Kostüm ist ja nur dazu da, uns auf den Geist des Dramas zu lenken: wenn uns im „Hamlet" etwas von der Lebensart der Renaissance suggeriert wird, hat das Kostüm seine Pflicht getan. Das Drama in diesem Sinne restlos künstlerisch auszudenken, ist Sache des Regisseurs und der Darsteller.

* * *

Annahmen

Ludwig Heilbronn: Hoogeland, Ein Drama vom Meer in vier Aufzügen. Osnabrück, Stadttheater.

Gustav Kadelburg und Rudolf Presber: Der dunkle Punkt, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

15. 10. Rudolf Herzog: Der letzte Kaiser, Schauspiel. Cöln, Schauspielhaus.

16. 10. Karl Boettcher: Der Klapper-

storch der Königin, Satirische Komödie. Halle, Neues Theater.

Neue Bücher

Dramen

Leonor Goldschmied: Die Entweihung der Erde, Fünfaktige Tragödie. Berlin, Wilhelm Borngräber. 83 S. M. 2,—.

Engagements

Jena (Stadttheater): Max Ebhardt 1909/10.

Kiel (Vereinigte Theater): Frieda Voigt.

Mainz (Stadttheater): Melly Lenard 1909/10.

Meiningen (Hoftheater): Walter O. Stahl 1909/12.

Todesfälle

Heinrich Gudehus in Dresden. Geboren am 30. März 1845 in Altenhagen bei Celle. Opernsänger.

Die Presse

1. Henry Bataille: Der Skandal, Schauspiel in vier Akten. Hebbeltheater.

2. Ernst Hardt: Tantris der Narr, Drama in fünf Akten. Lessingtheater.

Berliner Tageblatt

1. Das Schauspiel ist ein Reißer. Von der kultivierten Sorte. Die unkultivierten sind nun doch wohl erledigt. Aber jetzt kommen aus Frankreich diese gefährlichern, die die Psychologie als Kniff betreiben.

2. Das Schauspiel entpuppte sich als ein Bühnenstück mit wirksamen Szenen und mit einem hübschen Auftakt. Als Kunstwerk enttäuschte es schnell.

Lokalanzeiger

1. Ob die äußerlich sehr geschickte Mache, die ohne gar zu geschmacklose Mittel auf starke Wirkungen und „spannende" Momente ausgeht, genügt, um der Novität in Berlin zu einem dauernden Erfolg zu verhelfen, möge die Zukunft lehren. Ich glaube nicht daran.

2. Es geht ein Zug der Gewaltsamkeit durch das Ganze, der große Vorwurf zerrinnt in allerlei Kleinlichkeiten, dem absonderlichen Handeln und Gebaren der Menschen fehlt nur zu oft überzeugende Kraft der Empfindung.

Morgenpost

1. Gleichviel, ob die konventionelle Lüge in breiten Phrasen daherschwimmt, ob die Psychologie brüchig ist, ob einzelne Figuren läppisch zurechtgeklebt sind: das Theater tritt plötzlich seine Herrschaft an.

2. Hardts an poetischen Schönheiten reiches Werk gibt eine Wandelreihe dramatisch gestellter Bilder, erstanden aus epischem Anschauen, kein fortreißendes Werk von dramatischem Zug und Guß.

Börsencourier

1. Eine einzige umständlich vorbereitete, aber geschickt herbeigeführte, an Ueberraschungen reiche Szene, eine Szene in vier Aufzügen ist das ganze Stück. Eine in vier Akte gewickelte Szene.

2. Wer mit kalter, nüchterner Analyse dem duftig-zarten Werke zu Leibe geht, wird da eine Abhängigkeit von großen Mustern, dort Unmöglichkeiten finden, hier Unklarheiten, da ein verlegenes Tappen, ein ratloses Irren. Wer sich der Stimmung hingibt, die reich und echt von der Bühne, aus dem verführerischen Klang der Verssprache herniederströmt, der wird gefangen genommen.

Vossische Zeitung

1. Am Hebbeltheater, das im Anfang nicht ohne Ehrgeiz aufgetreten war, sind die Ansätze zur Charakterbildung schnell dahingeschwunden. Man fühlt sich dort nicht mehr sicher vor starken Zumutungen oder Mißhandlungen, und wenn es so weiter geht der Tiefe zu, wird dieses Theater bald zu den verwünschten Stätten gehören, die unter spöttischem Beileid veröden. ‚Der Skandal' hätte ruhig auf dem Boulevard bleiben können.

2. Jeder Akt steht lebendig, bildlich greifbar, hart abgeschlossen für sich, und mag das Ganze mit seinen außerhalb liegenden Voraussetzungen sehr literarisch sein, es wirkt auch unbestreitbar theatralisch, und über die Effekte gebietet soviel Geschmack, daß man sich ihnen aussetzen darf.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 45
4. November 1909

Die Gegenwart der deutschen Schauspielkunst / von Willi Handl

(Fortsetzung und Schluß)

Diese Sehnsucht muß jetzt in jedem Theater lebendig wirken, das sich nicht nur geschäftlich aufrecht erhalten, sondern auch künstlerisch weiter entwickeln will. Ob deren viele sind, weiß ich wirklich nicht. Für die flüchtige Skizze hier können ja auch die Ansätze, Möglichkeiten, ernsthaften Vorstöße, die sicherlich allenthalben auf deutschem Boden festzustellen wären, nicht alle einzeln in Betracht kommen. Glücklich genug, daß wir in so bedeutender Klarheit vor uns haben, wohin der erneute künstlerische Drang zur Rhythmisierung und Stilisierung des Wortes — der nicht einzelnen begabten Köpfen, sondern den Bedingungen des gegenwärtigen Theaters entspringt — die feste und gewordene Tradition geführt, und wohin er das kühne, scheinbar voraussetzungslose Talent gebracht hat. Glücklich, daß wir Brahms stille und mächtige Entfaltung, Reinhardts drangvoll bewegte Tatenlust vor uns haben.

Reinhardt scheint nun freilich entschlossen zu sein, dem Theater einzig zu geben, was des Theaters ist — das Theater nur aus dem Theater selbst zu entwickeln, ohne bindende Rücksicht auf literarisches oder allgemein geistiges Werden in der Welt. Aber eben dies rücksichtslose Sichselbstgenügen zwingt ihn immer wieder, auf die Zeit und ihr Wünschen genau zu achten. Von der Bühne aus, gewiß; doch für die ist er ja geboren, und so wird sie ihm sicherlich die reichste und intensivste Sicht über das, was not tut, verstatten. Denn gerade in seinem hitzigen Eifer, sich nur der Kunst des Theaters allein hinzugeben, muß er unablässig nach dem Geist und Willen derjenigen fragen, die sein Haus doch erst zum Schauspielhaus machen, nämlich der Zuschauer. Was nur wieder einer ständigen, vielleicht einseitigen, aber darin sehr gründlichen Auseinandersetzung mit dem innern Bedarf der Gegenwart gleichkommt. Einer Auseinandersetzung, die nicht, wie bei Brahm, in einer planvollen Zwiesprache innerhalb sorgsam gesteckter Grenzen geschieht, vielmehr in einem ewig drängenden,

nervösen Abfragen, in einer Ungeduld zwischen Tasten und Hasten, in einem gloriosen Ueberrumpeln, knirschenden Zurückweichen, feurigen Wiederanspringen. Denn er und sein Publikum haben eigentlich keinen gemeinsamen Boden; ist doch der seine, im Grunde, einzig und allein der bretterne. So konnte er sich nicht auf die großen geistig-seelischen Zusammenhänge berufen, wie Brahm, als er seinen Ibsen aufbaute. Ihm, dem Jüngeren, blieben als Handhaben für sein Wirken die mehr äußerlichen, ungeberdigern und unverläßlichern Elemente der Zuschauerfreude: reizbare Neugier, der Wunsch, überwältigt zu sein, und der ziellose Hunger der Sinne nach dem Außerordentlichen. Diesen Appetiten auf eine große Art zu dienen, ihrer Roheit und ihrer Empfindlichkeit, ihrer Gier und ihrer Uebersättigung mit guter Kunst und immer wieder mit Kunst beizukommen, sie von Fall zu Fall scheinbar zu beschwichtigen und doch nur listig nach dem Nächsten hin zu stacheln — das ist also die Absicht, die der absolute Theaterkünstler mit seinem Publikum hat. Und das bestimmte naturgemäß seinen Weg, wie Brahms Weg naturgemäß durch sein literarisches Verhältnis zur Epoche bestimmt worden ist. Diese Unterscheidung enthält keinerlei Werturteil, sobald man das Theater als eine selbständige Kunst für sich gelten läßt.

Jeder Künstler, der, auf neue Taten brennend, der Enge irgend einer verschmähten Tradition entläuft, geht zunächst geradeaus auf sein eigenstes Material los und fragt ihm die besondern Wirkungen seines Wesens ab. Man nennt es, je nach Mode oder Uebereinkommen, Rückkehr zur Natur, zur Einfachheit, zum Geist des Metiers oder der Kunst: es handelt sich aber immer um eine erneute und auffrischende Auseinandersetzung mit dem Material, dessen voraussetzungslose Handhabung ja von jeder Tradition geschmälert wird. Auch Reinhardts Revolutionierung des Theaters war eben nichts andres als eine solche frische und befreiende Auseinandersetzung mit dem Material seiner Kunst. Nur daß hier das Material vielfältig und verschiedenartig ist, wie kaum auf anderm Gebiet. Und der stürmische Angriff des Neuerers ging stracks auf denjenigen Teil los, der eben brach und unbeachtet dazuliegen schien: auf die leblose Welt des Sichtbaren und Greifbaren, die danach rief, endlich wieder mitzuleben, mitzuspielen. Denn Stimmung auf dem Theater war bis dahin nichts als der betonte Zusammenklang von Persönlichkeiten. Nun sollte aber auch noch das Unpersönliche, Außermenschliche mitklingen, die Stimmung nicht an die Personen gebunden bleiben, sondern noch in ihre tote Umgebung verschweben, ja zuweilen von dieser erst auf die Handelnden hinüberzuströmen scheinen. Das Prinzip des Milieus — Darstellung des Menschen in seinen sozialen Beziehungen — wurde ins Atmosphärische erweitert, die Personen des Dramas nicht mehr nur unter den Wirkungen von Worten und Geschehnissen gezeigt, sondern unter den Wirkungen von Licht, Luft, Form und Farbe. So entstanden die Inszenierungen, die eine Handlung gleichsam als die natürliche Frucht einer besondern Atmosphäre

herausreifen ließen. ‚Sommernachtstraum‘ als das Märchen des spukhaft geheimnisvollen, schaurigen und zärtlichen Waldwebens, und ‚Der Kaufmann von Venedig‘ als der wilde Spaß einer tollen, hitzig-sinnlichen, eleganten und brutalen Renaissancestadt. Und andre noch, die gleich gut oder minder gelangen. Denn es zeigte sich doch bald, daß diese großartig neue Verwertung desjenigen Materials, das bisher unbeachtet und in seiner Wirksamkeit nicht ausgeschöpft war, ihre hemmende Grenze eben an der Unbelebtheit dieses Materials finden muß. Denn dramatische Darstellung ist Darstellung menschlichen Lebens unter bestimmten Gesetzen. Und Leben kann schließlich doch nur von Lebendigen kommen. Hatte Reinhardt das außerordentliche Verdienst, unter jene dramatischen Gesetze auch dasjenige der Abhängigkeit von den umgebenden Formen, Farben, Lichtern, Rhythmen aufgenommen zu haben, so mußte ihn diese genial erweiterte Auffassung der theatralischen Lebendigkeit um so sicherer zur ersten, wichtigsten Grundform alles dramatischen Seins zurückführen: zur bedeutsam tönenden, weiterschwingenden Sprache. Denn die vollkommenste, reichste, anschaulichste Atmosphäre hat auf der Bühne doch nur den Zweck und das Recht, sich in menschlichen Regungen, Aeußerungen, Taten wirkend zu betätigen. Seitdem also Reinhardt seinen unvergleichlichen Meistergriff für den Aufbau und die Anordnung dieser stimmunghaltigen Weltausschnitte — denn Auswahl und Anleitung der Maler bleiben dabei doch sein Verdienst! — vom Jubel der Zuschauer anerkannt sah, seitdem mußte er sich sagen, daß es hierin, bei den heutigen technischen Möglichkeiten, kaum mehr Bedeutendes zu bessern und zu vollenden gab. Daß er in diesem Punkt das Höchste unsrer Gegenwart erreicht hatte. Und daß er nun, um seine künstlerische Herrschaft vollends zu legitimieren, weiter müsse, zu dem andern, schwierigern, noch nicht ganz bewältigten — zu dem lebendigen Teile seines künstlerischen Materials. Vom Sichtbaren zum Hörbaren. Vom Gegenstand zum Wort. Denn sein freudiges Publikum fragte sich dennoch instinktiv: Nun, und was gibts jetzt in dieser wunderbar suggestiven Atmosphäre wunderbar Suggestives zu hören, zu fühlen, mitzuerleben? Und Reinhardt, der feinnervige Theatermensch, war sich der Frage wohlbewußt.

Da zeigte sich nun, daß dieser harmonischen Einheit von Farben, Formen und Lichtern die gleichgestimmte Harmonie der Menschlichkeiten vielfach noch abging. Daß die Schönheit der lebendigen Aeußerungen oft hinter den unbelebten Schönheiten blieb. Daß dem atmosphärischen Leuchten die Musik der Rede nicht immer entsprach. Daß es, wenn man dem Mangel an die Wurzel ging, am Worte fehlte, am wohlausgebildeten, vertieften, starktönenden, weitschwingenden Worte. Dieses war ja während des letzten, so wenig sprechlustigen Abschnittes der Schauspielkunst arg vernachlässigt und unterdrückt worden. Nun wurde auch hier der Weg gesucht, den die Brahmschen Schauspieler, von ihrer weiterwirkenden Tradition vorwärts geleitet, indessen schon beschritten: der Weg zur psychologischen Stilisierung des Menschen auf der Bühne. Drüben freilich hatte sich die durchgeistigte

Schönheit des Wortes sozusagen von selbst wieder gemeldet; sie hatte hinter den wohlabgestimmten Kräften großer selbstsicherer Persönlichkeiten gleichsam auf der Lauer gelegen und trat nun hervor, sobald es Zeit war. Hier aber gab es keine Tradition, keine abgestimmten Kräfte, keine selbstsichern (wenn auch schon recht große) Persönlichkeiten. Alles war — als ein Ganzes unter den Händen des Meisters betrachtet — neu, war unausgeglichenes, oft spröd auseinanderstrebendes Material. Aus ihm konnte sich die Schönheit des bedeutenden Wortes, die Gleichklang und geeinte Stimmung braucht, nicht selbsttätig entwickeln; sie muß sorgfältig eingepflanzt, gepflegt, entwickelt werden. Und das ist nun die sorgenvolle, jetzt von glänzenden Erfolgen belohnte, jetzt wieder von schweren Niederlagen gestörte Arbeit Reinhardts an seinem Ensemble: mit diesen Künstlern, die von überallher gekommen sind und sich von überallher ergänzen, die aus den letzten zwei Jahrzehnten Theaters noch die verschiedensten Sprachstile im Munde haben, zu einer Bewältigung der Sprache zu kommen, der sich keine tiefste Stimmung, kein sublimster Stil und auch kein leidenschaftlicher Ausbruch mehr entzieht. Dazu wäre nun freilich nötig, daß man Gebärden wie Farben in beliebiger Intensität auftragen und menschliche Laute wie Lichter beliebig einstellen und regulieren könnte. Wie weit es der große Wille dieses Könners darin noch bringen wird, bleibt abzuwarten. Einstweilen steht fest, wie viel er da schon belehrend, anfeuernd, umformend geleistet hat. Dies — die Stilisierung des Sprechens — war der Sinn der Berufung von Strakosch. Und dies ist auch die oberste Bedeutung Moissis, des wunderbar Tönereichen, für das Ensemble. Dies die Leitlinie, an der eine so helle, heitere Natur wie die Höflich bis zu den letzten Düsterkeiten der Gretchen-Tragik eindringen, an der die ruhige und etwas beschwerte Sachlichkeit Kayßlers bis zu den Traumhöhen des Homburg emporphantasieren konnte. In dieser wichtigen und großen Arbeit sind fast alle, alle, die daran (aktiv und passiv zugleich) teilgenommen haben, in irgend einem höher wertenden Sinne umgearbeitet worden. Es können hier nicht alle Namen genannt, nicht alle Wandlungen aufgezeichnet werden. Und hat nicht auch diese ausdrückliche Betonung des Stilisierten erst den Boden urbar gemacht, auf dem das künstlerische Wachstum der Eysoldt zu so außerordentlichen Formen gedeihen mochte?

Viel ist getan, mehr ist noch übrig. Der Schaffende weiß es und drängt nach Vollendung; und versucht, was zu versuchen ist, um den gewollten Stil — dieses bedeutsame Leuchten und Schweben der Sprache — ins Höchste auszubilden. So griff er zum Beispiel, weil der Fremdling Moissi Herrliches zu geben hatte, noch einmal weit hinaus, in außerdeutsches Gebiet, um sich Beregi zu holen, der wieder andre Flammen des Temperaments, fremden Glanz und Biegsamkeit des Wortes heranbringen sollte. Dies schlug fehl. Andre, deren Ankunft weniger auffiel, ohne darum weniger zu bedeuten, traten herzu, gaben verwertbare Elemente des Stiles her oder wurden als stilfeindlich wieder abgedrängt. Mit

Bassermann käme nun nicht nur eine ragende Persönlichkeit, sondern auch der erworbene und gesicherte Stil von drüben befestigend in das unruhige Werden des neuen. Ob ers schon verträgt? Kann er künstlerische Kräfte, so gewaltig und so ausgereist wie diese, ohne Sprung und Mißklang in sich aufnehmen, dann ist er freilich schon so weit gediehen, daß seine letzte Vollendung so gut wie gesichert und nur mehr eine Frage der Zeit wäre. Nun, es muß sich ja mit nächstem zeigen.

Der Eintritt Bassermanns in das Ensemble beweist aber, daß auch drüben, wo man doch schon auf absolut Erreichtes stolz sein darf, die Sehnsucht nach einem neuen, noch höhern Stil besteht. Man fühlt irgendwie, daß die bisher eroberte Vertiefung und Durchgeistigung des Wortes noch nicht für alle Probleme ausreicht, die unsre Zeit auf die Bühne stellen kann. Denn diese Zeit fordert vom Theater nicht nur ihre eigene Gegenwart, sondern auch ihr eigenes, ganz neu geartetes Bild der Vergangenheit. Der Traum, von den Schönheiten klassischer Dramen wieder im Innersten angepackt und aufgerührt zu werden, wie von eigensten, nächsten Erlebnissen, wird stärker und stärker. Und Reinhardt vor allem hat mit seiner Kühnheit, das Alte neu zu sehen und neu zu wollen, in Glück und Mißlingen schon so viel über uns vermocht, daß dieser Traum nun nicht mehr wegzuwischen ist und nach Leben schreit. Nun erhofft man von ihm, der so außerordentlich anzuregen die Macht hatte, auch die Erfüllung — den Stil, der so kräftig und so fein, so natürlich und so edel, so festgefügt und wandelbar sein müßte, daß er vor keiner heute noch irgendwie lebendigen dramatischen Form versagt.

Dahin sieht man nun Reinhardt mühevoll und ungleichmäßig vorwärtsstreben. Daß er in seinem künstlerischen Gefühl den rechten Sinn für die Musik jenes erhofften neuen Stils hat, beweisen zwei seiner glänzendsten, unbestrittensten, künstlerisch reinsten Erfolge: ‚Gespenster‘ und ‚Aglavaine und Selysette‘. Denn dies waren durchaus musikalische, auf subtilster Rhythmisierung des Sprechens begründete Erfolge; Triumphe des neu geadelten, zur feinsten sinnlichen Wirkung erhobenen Wortes. Wo blieben, hinter dieser Harmonie, die theatralischen Sichtbarkeiten, die Lichter und Farben der Atmosphäre, die Gegenstände des Milieus! Aus den Menschen und ihrer stilisierten Einheit kam alle hohe Wirkung. Freilich waren dies nur ganz wenige Menschen und ganz ausgesuchte Künstler. Was beweisen könnte, daß das Mühen Reinhardts um den großen Stil weit weniger Hindernis nach der Höhe als nach der Breite findet. Daß er, wenns ihm mißlingt, nicht von den großen Aufgaben verwirrt, sondern von der rastlos zuströmenden, ungleich gearteten und künstlerisch ungleich kultivierten Masse des lebendigen Materials behindert und enerviert ist. Daß ihm also nichts so sehr not täte als Ruhe und Stetigkeit im eigenen künstlerischen Bezirk. Ob er sie sich nun nach den aufgeregten Werdejahren erobern und für die nötige Dauer sichern wird können, das ist eine Frage der Macht, der Besinnung, der Selbstbeschränkung — so weit es eben nicht

auch zugleich eine Frage des blinden Glückes ist. Und davon hängt jetzt ab, ob er den hohen Stil, den er so zielsicher gefühlt und so fein entfaltet hat, auch zu seiner letzten Vollendung bringen wird.

Daß diese Vollendung kommen muß, bezweifle ich nicht. Von überallher drängt es danach, aus der Sinnenfreude und Subtilität des modernen Geistes, aus der Vielgestaltigkeit und den Stimmungsreichtum unsrer Literatur und stark genug auch aus dem lebendig gebliebenen Beständen der frühern Dichtung, die mit Ungestüm verlangt, den Heutigen als heutiger Besitz vom Theater wiedergegeben zu werden. Und das Theater wird diesem Drängen von überallher auf die Dauer nicht viel schuldig bleiben. Der Gegenwart gehört es, der Gegenwart ist es mit seiner ganzen Kraft zu Willen. Die Gegenwart zeigt ihm das nächste Ziel und bereitet dem Verständigen auch die Mittel, es zu erreichen. Der Weg aber, den er sich bahnen will, ist seine eigene Sache.

Die Nelken / von Peter Altenberg

Der Dichter sagte zu dem jungen, ganz betrunkenen Herrn: „Sitzen Sie vielleicht da wegen dieser wunderbaren jungen Dame vis-à-vis, und sind Sie deshalb so betrunken?!?"

Der junge, betrunkene Herr gab keine Antwort.

Da kam eine alte Nelkenverkäuferin.

Der junge, betrunkene Mann sandte der Dame zehn Nelken hinüber, zitronengelbe und lilafarbige, obzwar der Dichter ihn davor warnte. Es sei ungeschickt in einem Café.

Die Herren, die bei der wunderbaren Dame saßen, sagten zu der Nelkenverkäuferin: „Abfahren mit den Blumen, abfahren!"

Da kaufte der Dichter dieselben Nelken, sandte sie mit einem Zettel: „Ein Dichter für einen unglücklichen jungen Mann."

„Abfahren," sagten die Herren zu der Nelkenverkäuferin, „augenblicklich abfahren!"

Dann gingen sie triumphierend mit der wunderbaren Dame weg.

Aber nichts, nichts, nicht ein Atom irgendeines wirklichen Gefühles geht verloren auf dieser Erde. Nur merken es die Brutalen nicht.

Die Dame fühlte: „Man liebt mich unglücklich, man leidet — — —."

Die Herren hätten sagen müssen: „Nehmen Sie doch die schönen Blumen an, man scheint Sie ja dort fanatisch zu verehren —."

So wäre der Schlag pariert gewesen, jedenfalls die Gefühlswelt ausgeglichen. Aber sie gaben sich eine Blöße im Rapiergefecht des Daseins, nützten einfach ihre momentane Macht aus, schlugen drein. Das haben die Frauen nicht gerne.

Da fühlt die Dame sogleich renitent: „Man liebt mich unglücklich, man leidet! Was seid ihr für rohe Gesellen, ihr meine Herren glücklichen Besitzer?!?"

„Wir sind blamiert", sagte der betrunkene junge Mann.

„Jawohl," sagte der Dichter; denn er sagte immer ‚jawohl' bei solchen Anlässen, unter allen Umständen; obzwar er es dennoch gerade anders wußte!

Wiener Skandale / von Alfred Polgar

Im Burgtheater reizte „Hargudl am Bach“ oder „Die Liga der Persönlichkeiten“, ein Lustspiel in vier Akten von Hans Müller, die Zuhörer, sich mit mancherlei ergrimmten und höhnischen Rufen ins Spiel zu mischen. So mußte es kommen. Nämlich: Zwei Akte lang wälzt sich ein gespenstisch geistreicher, beharrlich aristophanischer Mummenschanz über die Szene; im dritten Akt jedoch krempelt sich der „gesunde Menschenverstand“, dargestellt von Herrn Treßler, die Aermel auf, räuspert sich und sagt seine Meinung. „Es gibt Dinge, die über die Hutschnur gehen!“ sagt er. Hier sollte nun, nach dem Erfolg-Voranschlag, der Jubel losbrechen, das lieblich brausende Publikums-Amen. Die Rechnung war nicht unschlau: Mögen sich die Leute immerhin zwei Akte lang ärgern, dieser Aerger wird sich später, wenn ihm auf der Bühne ein energischer Wortführer ersteht, in um so kräftigerer Zustimmung entspannen, wird geradezu applaustreibend wirken. In der Verurteilung der närrischen hargudler Kolonie sollten Dichter und Publikum einander freundlich begegnen ... Aber die Leute verurteilten die hargudler Kolonie inklusive deren Verurteilung. Sie fanden es nicht komisch, daß eine Barfuß-Tänzerin die „Fakir-Verdauung“ tanzt, zu welchem Tanz ein junger Poet Verse an den Chester, mit dem Refrain: O Käs! deklamiert. Und weil sie nicht mißverstanden sein wollten, wurden sie recht deutlich, erklärten sich ohne liebenswürdige Hinterhältigkeiten, sprachen gewissermaßen das negative Vorzeichen zu ihrem Beifall. Der unheimlich alberne Spuk, den die Geister der Modernität — ihnen gilt die hohnvolle Komödie — in Hargudl am Bach verübten, wirkte nur fatal, peinlich, fliegenhaft belästigend. (Was, o Käs! waren das auch für Geister, die sich da von Herrn Müller heraufzitieren ließen!) Aber empörend wirkte des Dichters satirische Empörung. Man hat noch selten eine Komödie gesehen, in der die Ironie sich so lümmelhaft geräkelt hätte wie in dieser Hargudelei. Und dann ist die Sache auch ein bischen zu antiquiert und zu roh und zu billig und zu sinnlos und vor allem zu witzig. Es mußte schließlich der Augenblick kommen, da die Zuhörer jede weitere Geist-Aufnahme einfach verweigerten, von dem ausgezogenen Esprit-Strudel nichts mehr wissen wollten. Welch ein Getue von Geist and Drastik, pervertierten Weisheiten, umgestülpten Redensarten, verrenkten Phrasen und geknickten Schlagworten, welch ein stürmisches Gehupfe von Antithesen, welch ein schwärzliches Gewimmel verkrüppelter Sprichwörter und gewendeter Mots! Im Wesen ist all diese, rein formale Geistigkeit immer dasselbe: Unzucht wider die Kausalität. Immer — das ist das Schema des Witzes — hat der Nachsatz das Gegenteil von dem zu sagen, was er nach den Prämissen des Vordersatzes eigentlich zu sagen hätte. Beim tausendsten Mal ist man müde. Ich muß aber sagen, daß das eigentlich eine Qualität der Müllerschen Posse scheint: dieser Reichtum, dieser Ueberfluß an zuwiderer Witzigkeit, wie sie der Autor für seine

‚Liga der Persönlichkeiten' leider entsprechend fand. Es liegt in der Ueberstopftheit der Komödie mit schlechtem Esprit doch eine Art Kraft und Begabung. Unsinn, aber immerhin ein tropisch blühender Unsinn. Das sei konstatiert und auch auf die paar Lustspiel-Niedlichkeiten hingewiesen, die zaghaft durch die trübe Groteske flimmern.

Das Burgtheater war geradezu rührend in der treuen, biedern Sorgfalt, mit der es sich des hypertrophischen Schwankes angenommen. Im letzten Akt ist ein Maschinensaal hinter der Szene gedacht, zwei-, dreimal bleibt sekundenlang die Tür offen, und da sieht man wirklich ein sausendes Schwungrad, einen bebenden Transmissionsriemen, hört das Stampfen und Poltern arbeitenden Eisens. Solche Akkuratesse für die paar Sekunden! Für „Hargudl am Bach"! Auch eine wahrhaftige eiserne Kassa steht, der realistischen Gewissenhaftigkeit zuliebe, im Zimmer, und man denkt der schweren Mühe und schwitzenden Plage, die ihr Transport verursacht haben mag, und der geringen Rolle, die sie im Mobiliar der ‚Liga der Persönlichkeiten' zu spielen hat. Es ist rührend. Die Dekorationen des zweiten und dritten Aktes (die hargudler Kolonie) waren ganz humorlos. Ein steifer, verraunzter Gschnas. Auf diesen Ton war auch so ziemlich die Darstellung gestimmt. Ach, Frau Witts aristokratisches Wienerisch! Und Herrn Muratoris Komik! Sehr spaßig, voll überraschender Clownerien und spitzigst pointierter Einfälle Frau Senders. Treßlers frische, helle federnde Lustspielart, Korffs charmante Schnoddrigkeit, der Frau Retty silbernes Redeglöckchen, Herrn Zeskas gutmütige, robuste Laune, Herrn Baumgartners drollige Gottsleben-Töne, alles, alles verschlang der Müllersche Geist. Nur Herrn Walters Humor behauptete sich neben ihm als kräftige Spezial-Unannehmlichkeit.

*

Im wiener Deutschen Volkstheater spielte man unter ziemlichem Krawall ‚Jene Asra . . .', eine Komödie in vier Akten von Max Burckhard. Doktor Burckhard — viele, denen man unbedingt glauben darf, sagen so — ist ein Mann von seltenen Qualitäten, der mitbürgerlichen Achtung in hohem Grade wert. Ein leidenschaftlicher Geist, ein Frondeur gegen jederlei Unrecht und Mißbrauch des Rechts, ein unerbittlicher Denunziant ranzig gewordener Heiligkeiten, ein beredsamer Protestler gegen den sinnlos-komplizierten Gang der bureaukratischen Maschine (deren veralteten innersten Mechanismus er genau kennt), ein unermüdlicher Enthüller des Mißverhältnisses zwischen aufgewandter Kraft und geleisteter Arbeit im öffentlichen Kultur-Betrieb. Er ist (jene glaubwürdigen Beurteiler sagen es) ein feiner Versteher künstlerischer Dinge, ein durchaus moderner Mensch, mit dem Mut, ehrwürdige Gegenwartsdinge vor aller Welt zu belächeln, mit dem Mut, zu lächerlichen Zukunftsdingen vor aller Welt ein ernstestes ‚Ja!' zu sagen. Er ist eine Kampfnatur, zäh und boshaft, dabei eigentlich nie erregt, immer gelassen und sachte, mit halber Stimme scheltend, mehr knurrig als zornig, auch im höchsten Pathos die Hände in den Hosentaschen, voll eines Grimms, der nie vergißt, liebenswürdig, und voll Gemütlichkeit, die

nie vergißt, bitter zu sein. Zudem als Schriftsteller vielseitig, produktiv, heftig zu Abwehr und Zustimmung reizend, fast immer amüsant und nie in kalter artistischer Pose. Es scheint ganz in der Ordnung, daß ein solcher Mann auch im Theater zu Worte kommt. Da schafft er Reibung, Bewegung, ‚gesellschaftliches Ereignis'. Man ist neugierig. Die Leute kommen schon warm ins Haus. Sie sind unduldsam pro oder kontra. Ja, sie langweilen sich sogar parteimäßig akzentuiert, für oder gegen den Doktor Burckhard. An einer Bühne gibt es im Jahr über dreihundert Theaterabende: da mögen ein paar von diesen immerhin Stücken gewidmet sein, deren Genußwert mehr in ihrem Beigeschmack als in ihrem Geschmack liegt. Es ist, am Ende, nicht so wichtig.

Den formalen Erfordernissen des Theaters, der unter Dramen üblichen Etikette sozusagen, entsprechen ja die Stücke des Doktor Burckhard. Sie sind in Akte und Szenen eingeteilt, dauern zwei bis zweieinhalb Stunden; zwischen Männern und Frauen wird, bald ruhig, bald erregt, mancherlei verhandelt; mildere und bösere Charaktere scheinen als solche gekennzeichnet, einfache Naturen sind komplizierteren entgegengestellt; keinesfalls kommt immer alles so, wie es die erste Vermutung der Zuhörer wäre, nach galligen Wahrheitstränken schäumen Becher voll Rührung und Jovialität, nach diesen gibt es wieder einige digestive Bitterkeit. Doktor Burckhards Dramen scheinen nach einer eigenartigen Pillendreherkunst gearbeitet: in der bittern Hülle steckt der süße Kern. Eine dünne Schicht Herbheit umgibt den theaterüblichen Zucker. Aber es genügt. Die Leute glauben wirklich, Medizin zu schlucken, wehren sich und strampfen wie die Kinder. Man sollte meinen, daß sich der Dramatiker Burckhard gegen den Vorwurf der Langweile, der Nichtigkeit, der Leere verteidigen müßte; aber nein, er wird des revolutionären Ingrimms, der satanischen Respektlosigkeit, der Unmoralität bezichtigt. Glaube gern, daß es ihm so lieber ist.

Bei der Premiere von ‚Jene Asra . . .' riefen einige Herren Pfui; man sprach von Unrat und Kloake und tat so, als ob der Autor den genius loci im Sinne des studentischen Vokabulars heraufbeschworen hätte. Indessen warens doch nur die üblichen Spasseteln, der gewisse schlenkernde Burckhard-Witz, die lustigen Assauts mit dem Spazierstöckerl. Die höhere Beamtenschaft wird wieder mit einem Hohn traitiert, der ganz uneingedenk des Satzes ist: „'s muß wer sein, der die Ordnung erhält
Bei der Masse Leut' auf der Welt!"
(welcher Satz justament nicht von Nestroy ist, sondern von den ausgezeichneten wiener Bearbeitern der ‚Revolution in Krähwinkel'). Einen Sektionschef vor versammeltem Adel, Militär und P. T. Publikum ein Roß nennen zu hören, bleibt dessen ungeachtet ein Vergnügen, das auch durch Wiederholungen nur wenig an Reiz verliert. Ferner wird in ‚Jene Asra . . .' (wie in andern Burckhard-Stücken) die Liebe als eine höchst relative Wichtigkeit des Daseins erörtert, als ein reines Willensproblem, keineswegs als eine göttliche Hexerei. Aber deshalb gleich Pfui?

Es wäre interessant, über Ziel, Absicht und Methode der Komödie ‚Jene Asra...‘ von ihrem Autor einige Aufklärung zu erhalten. Man kann nicht annehmen, daß der wehmütig-spöttische Titel den ganzen Sinn des Spiels ausdrückt, daß es dem Doktor Burckhard um eine dramatische Glorifizierung des Satzes zu tun war: Mit der großen Liebe ist es Essig! Diese saure Weisheit allein kanns ihm doch nicht dichterisch angetan haben! Oder reizte ihn die Figur des Konsuls, dieser gewalttätige, leidenschaftliche, Menschen und Menschenglück reichlich absorbierende Charakter, diese Herrennatur voll Tätigkeitsdrang und Schaffenslust, gemütsroh aus Zeitmangel, Egoist infolge geistiger Expansionskraft, die keine Hemmungen duldet, ein Baumeister Solneß ohne tiefere Nachdenklichkeit, der einfach die Frau Solneß vor die Tür setzt und sich ohne viel Schmockereien die Hilde Wangel beibiegt? Hier stäke gewiß ein dramatischer Keim. Leider setzt er in der Komödie nur kümmerlichste Triebe an. Auch hinter der eigenartigen Technik dieses Dramas muß wohl eine Geheimabsicht sich bergen. Ich kann nicht glauben, daß Doktor Burckhard einen so leeren, in Nichts verrinnenden, von des Geistes Hauch kaum leise gekräuselten Dialog geschrieben, ohne damit irgend ein Besonderes geplant zu haben. Das muß was bedeuten. Vielleicht, daß Tat und Gedanke moderner Menschen auf einem trügerischen Meer von Worten schaukeln, das den Reiz und die Monotonie und die Langweile der Unendlichkeit hat. Ich kann weiter nicht glauben, daß Doktor Burckhard unter einem lebensgetreuen Theaterakt einen Akt versteht, der allein aus dem nichtigsten phraseologischen Schutt des gesellschaftlichen Beisammenseins auferbaut ist. Was für ein peinlich überflüssiges Gerede! Wenn Tisch gedeckt und zu Tisch gebeten wird: — eine Szene; wenn die Damen Umhangtücher brauchen, weil es kühl im Garten: — eine Szene. Freilich braucht eigentlich der Dichter die Umhangtücher, denn wie sollte er sonst die Weiber von der Szene kriegen und fürs Liebespaar Platz machen? Aber welche Umständlichkeit bei all dem! Eine Motivierung wird nicht zulänglicher, wenn sie breiter wird; und es ist kein kluger Trick, eine ungeschickte Hilfslinie dadurch unkenntlich machen zu wollen, daß man sie so dick zieht, als gehöre sie zu den wesentlichen Konturen der Zeichnung. Es wird nur eine um so störendere dicke Hilfslinie, nichts andres. Desgleichen kann ich nicht glauben, daß eine Architektur wie die des dritten Aktes ohne parodistischen Geheimzweck gewagt sein sollte. Nach allzu hinreißend einfacher Methode ist dieser Akt gearbeitet. Mit Anwendung der ‚Audienztechnik‘ gewissermaßen. Ein Telegraphentaster ist das dramatische agens movens. Der Held des Spiels bleibt auf der Bühne, und eine Person nach der andren wird vorgeführt, dialogisch abgefertigt, wieder entlassen. Hier wollte der Dichter wahrscheinlich die Theatermache als ein schnödes Handwerk hohnvoll neglegieren. Wie gesagt, es wäre interessant, von Doktor Burckhard etwas über die Unterabsichten seines Werkes zu erfahren.

Paul Goldmann, der klare Kopf oder Die Kritik der reinen Vernunft / von Wilhelm Herzog

Lessings Freund Nicolai muß ein Mann von ungeheurer Lendenkraft gewesen sein: er hat Söhne gezeugt im braven Ehebett und eine Unzahl illegitimer Sprößlinge, die ihren Vater ebenso gern wie erfolglos zu verleugnen gesucht haben. Und Nicolais Enkel scheinen das zähe Leben ihres Großvaters zu haben: sie sterben nicht aus.

Ich habe vor einiger Zeit den Eisenbahnreformer Eduard Engel, den eine verhängnisvolle und unsympathische Leidenschaft dazu trieb, eine englische, eine französische und eine deutsche Literaturgeschichte zu verfassen, als einen Urenkel Nicolais unzweideutig erkannt und ihn als solchen festgestellt. Ich wußte, daß er nur einer aus der zahlreichen Familie war. Jetzt will es das unbegreifliche Geschick, daß ich einen richtigen Vetter von ihm, den ich früher nur flüchtig dann und wann gesehen hatte, näher kennen gelernt habe. Gleich als ich ihn sah, frappierte mich die schlecht verhüllte Aehnlichkeit mit dem Eisenbahnreformer. Aber immerhin muß man, trotz allen Familienähnlichkeiten, konstatieren: Paul Goldmann hat ein schärferes Profil, eine höhere, ausgearbeitetere Stirn, und seine Stimme hat — bei gleicher banaler Färbung — doch etwas Persönliches, Zugespitztes.

*

Ich will zunächst — und ich hoffe, der Literaturgeschichte damit einen Dienst zu erweisen — die charakteristischen Merkmale der Familie Nicolai zusammenstellen.

1) Sie sind platt, unglaublich platt. Das heißt: sie sind flach, poesielos, schal, ledern, monoton aus Vernunft, aus einer gewissen subalternen Vernunft.

2) Es sind ehrenwerte Männer. Brave bürgerliche Familienväter mit einer Stube voller Kinder, oder gediegene Junggesellen mit Röllchen und konfektionierter Krawatte (o Schaukal!). Auf jeden Fall: angesehene Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft — ob Familienvater, ob Junggeselle, gleichviel.

3) Ich schwöre: ganz unmusikalisch. Sie würden, wenn sie nicht eine zu große Masse gegen sich hätten, wider die Musik einen Artikel schreiben — um zu beweisen, daß sie eine eingebildete Sache, eine Fiktion ist, die nur durch die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit aufrecht erhalten wird. Laßt uns die Menschheit von einem Aberglauben befreien, Götzen entthronen, Nebel zerstreuen, laßt uns aufklärend wirken! Musik kommt von Mystik. Kann man einen Ton fassen? Ist ein Ton vernünftig? Genug, ich wette Hundert zu Eins, daß Goldmann Beethoven nicht von Puccini unterscheiden kann.

4) Sie haben ein großes Publikum. Sie beten die Menge an, sie schmeicheln ihren Instinkten. Und wie der Ahnherr ihres Geschlechts Goethe und Schiller begeiferte, so haben seine Nachkommen eine natürliche Feindschaft gegen alles Junge, Neue, feiner Organisierte.
5) Sie rühmen die Revolutionäre von gestern. Sie wissen bereits — oder zumindest: sie geben vor (wenn man von dem einen Onkel Nordau absieht), Nietzsche, Ibsen und Tolstoi zu schätzen.
6) Ihr Ahnherr war Lessings Freund. Also ist jeder von ihnen ein Freigeist.
7) Sie sind nicht blos unmusikalisch, sie sind gänzlich amusisch. Sie lieben in der Literatur das Vernünftige, das unterstrichen Triviale (mit Sentimentalität). Sie haben einen Verdacht gegen jede Romantik. E. T. A. Hoffmann ist ihnen ein Greuel. Novalis und Maeterlinck sind verschrobene Lügner. Symbole und Mystik sind nur verschiedene Worte für Schwindel. Schwindel: das ist ein schöner, klarer und unzweideutiger Begriff.

*

Aber ich habe hier nur von einem Familienmitglied zu reden. Daß dieses Familienmitglied eine einflußreiche Persönlichkeit ist, steigert — will ich hoffen — den Wert meiner Untersuchung, erhöht meiner Rede Bedeutung.

Das Familienmitglied besorgt den berliner Haushalt einer großen, weitverzweigten und mächtigen Zeitung. Und das ist der Hauptgrund, weshalb ich mich hier mit ihm beschäftige. Es scheint mir — um der Resonanz willen, die die Ausdehnung des Blattes schafft — verdienstlich, besagtes Mitglied ein wenig zu bestrahlen. Schriebe es nämlich Kritiken für den Kyritzer Kreisboten oder für alle dreizehn Vorortzeitungen von Berlin, so läge zu einer solchen Behandlung mit Röntgenstrahlen keine Veranlassung vor. Aber das Mitglied ist, sozusagen, Mädchen für alles bei der Neuen Freien Presse. Ein Mädchen, das — soviel ich weiß — viele Jahre im Hause ist, dem man in sittlicher Beziehung nur das beste Zeugnis ausstellen könnte: war treu und ehrlich und pflichteifrig. Ein Mädchen, das fleißig und unermüdlich und brav seine Arbeit verrichtet, über dem Strich und unter dem Strich. Kurz: ein Mädchen, gegen das sich eigentlich nichts einwenden ließe. Jedoch: es ist ein Mädchen ohne Manieren. Es hat keinen Sinn für die Kunstwerke, die es jede Woche oder jeden Monat abstäuben muß, ist aber vor jeder kitschigen Photographie mit verzücktem Augenaufschlag andächtig zu finden. Dazu ein Mädchen mit einem unerhörten Mundwerk, das immerfort von den literarischen Kreisen redet, die seine Herrschaft zuweilen einlädt, und die es nun einmal nicht ausstehen kann. . .

*

Was tut ein Goldmannsches Gehirn? Seit zehn Jahren ist es bemüht, das Fiasko der ‚neuen Richtung' nachzuweisen. Seit zehn Jahren! In,

wie er sagt: dramaturgischen Abhandlungen, die sich meist über zwölf Spalten der Neuen Freien Presse ergießen, um, damit noch nicht genug, gesammelt und in Buchform — wahrscheinlich als Gegenstück zur hamburgischen Dramaturgie — veröffentlicht zu werden. So liegen bereits drei stattliche Bände vor. Ein vornehmer Verlag bringt sie heraus: die Literarische Anstalt von Rütten und Loening in Frankfurt am Main.

Man höre die überlegen-boshafte Ironie schon aus den Titeln. Erster Band: Die neue Richtung (1903). Zweiter Band: Aus dem dramatischen Irrgarten (1905). Dritter Band: Vom Rückgang der deutschen Bühne (1908).

Paul Goldmann ist ein beschränkter Demokrat und eine doktrinäre, inferiore, rationalistische Intelligenz. Er liebkost alle Trivialitäten des Verstandes; er geht auf Gemeinplätzen spazieren. Ihm fehlt der Geschmack, ihm fehlt alles spezifisch Sinnliche. Er sieht in der Kunst nur das Stoffliche, die Materie und die Mache. Sind die zu seiner Zufriedenheit, dann rühmt er den Dichter. Er rühmt Sudermann und Beyerlein, und im geheimen muß er Felix Philippi lieben.

Hauptmann, Hofmannsthal und Wedekind sind ihm in tiefster Seele verhaßt. Er spricht von diesen drei so heterogenen Schriftstellern als von einer Gruppe, die er, Goldmann, ablehnen müsse. Er faselt von Parteigängern dieser Gruppe, denen er nicht erlauben will, ihn einen Reaktionär zu schimpfen: denn, versichert er, „er lehne ja die angeblich modernen Dramen nicht ab, weil er sie modern, sondern weil er sie eben nicht modern finde". So seine Diktion.

Ich will mir den Fall Goldmann nicht leichter machen, als er ist. Ich könnte mir vorstellen, daß ein deutscher Papa Sarcey seine Existenzberechtigung hätte und sie durch reizvolle, amüsante Kritiken erwiese. Und ich will gegen das Ideal, das Goldmann vorschwebt, nichts einwenden, obschon es unfruchtbar und von einer unsympathischen Borniertheit ist.

Ich will ihn selbst sprechen lassen: Goldmann, den Kämpfer gegen seine Zeit, Goldmann, den Theaterkritiker, Goldmann, den Moralisten.

*

Was Goldmann auszeichnet, ist seine klassische Klarheit. Kühlen Kopfes sitzt er im Theater. Ueberlegen; nüchtern; nichts ficht ihn an. Fieber kennt er nicht. Er hat nie eine erhöhte Temperatur. Und ob er sich entrüstet, oder ob er rühmt: er tut es mit dem Brustton der Ueberzeugung, ehrlich, unentwegt und voll und ganz und unbedingt und gleichsam ewige Wahrheiten aussprechend.

Ich habe vergangenen Winter Goldmanns Bücher kennen gelernt. Es war in Nizza. Ich las einem Freunde, der viele Abende im Bett verbringen mußte, aus Goldmann vor, und immer wieder verlangte er nach dieser köstlichen Speise — so wohltuend war sie ihm und so leicht verdaulich. Wenn ich einmal wenig Lust verspürte, bat er: „Bitte, etwas von dem Klassiker Goldmann! Wir haben heute noch nichts gelesen."

Ich las — und wir brüllten vor Vergnügen. Selbst das Feuer im Kamin schien sich an unserm Lachen zu beteiligen: es fing an zu prusten, mächtige Flammen züngelten empor, es prasselte und kicherte, und ein Holzscheit fiel heraus . . . alles Goldmanns wegen. Wenn es mir jetzt gelingt, einige der charakteristischsten Stellen aus dem reichen Material Goldmännischer epigrammatisch zugespitzter Wahrheiten wiederzufinden, so will ich sie hierhersetzen, schlicht und klar und ohne ein störendes Wort hinzuzufügen, das die Lachmuskeln hemmen könnte.

Er spricht über Herbert Eulenbergs ‚Ritter Blaubart'. Er tadelt die Sprache als forciert, geschraubt, schwülstig und brutal, und als Legitimation zu seiner scharfen Kritik, die den Dichter zurechtweist, führt er an: „In einer Szene wird gesagt: Das Haus atmet so still, wie eine Leiche atmen würde — ein Gleichnis, das ungeheuer originell klingt, aber leider falsch ist, weil Leichen nicht atmen."

Ueber das ‚Käthchen von Heilbronn'. Goldmann wendet sich erst gegen Reinhardt und dann gegen Kleist. Er scheut vor nichts zurück. Er hat Mut. Er plappert die pseudodemokratische Phrase her, die seit einem geistreichen Wort Hebbels alle Rationalisten im Munde führen. „Denn auch ohne daß es einem ein Regisseur noch besonders verleidet, ist das Kleistsche Ritterschauspiel an sich schon ziemlich unleidlich. Ein bürgerliches Empfinden kann kaum mit diesem Mädchen mitfühlen, welches von einem adligen Herrn derart faszinlert ist, daß es ihm nachläuft wie ein Hund. Was den Herrn Wetter vom Strahl anlangt, so verspürt man gelegentlich den Wunsch, daß ihn doch jemand mit derselben Peitsche traktieren möchte, mit der er das arme Käthchen bedroht. Und nun gar der ‚befriedigende' Schluß! Solange Käthchen nur das anständige Kind anständiger Eltern war, hat Graf Wetter vom Strahl sie in seinem Stall schlafen lassen. Sobald es sich aber herausstellt, daß sie ein Ehebruchskind, daß sie die Tochter des Kaisers ist, dem ihre Mutter in einer Sommernacht sich hingegeben hat, hält der Graf sie für würdig, sie zu seiner Gemahlin zu erheben. Auf diese Weise kommt nicht nur Käthchen zu großen Ehren, sondern es zeigt sich auch, welche Ehre es für eine Bürgersfrau ist, wenn ein hoher Herr sich dazu herabläßt, mit ihr die Ehe zu brechen. Um ein Drama zu verfassen, das so erfüllt ist von einem aufreizenden aristokratischen Dünkel, muß ein Dichter schon ein ostelbischer Junker sein."

Ich bin glücklich, diese Stelle gefunden zu haben. Sie richtet sich nicht gegen einen der berüchtigten Modernen und enthält in nuce alle Goldmännischen Qualitäten. Alles ist hier beisammen. Jeder Satz enthüllt einen Wesenszug: seine kümmerliche Gesinnung, seinen platten Rationalismus, seine hausbackene Sentimentalität, seinen Männerstolz vor Königsthronen, seine Anständigkeit, die gegen den Ehebruch revoltiert, seinen subalternen Liberalismus, seinen begrenzten Horizont.

Wie soll man einem unnaiven Menschen ein Märchen begreiflich machen? Einem Menschen ohne Sinnlichkeit, nur mit klügelndem Verstand, einem

Menschen, für den es nichts Uebersinnliches gibt, dem alles Seltsame, Unwahrscheinliche, Wunderbare, alles, was seine karge Vernunft nicht fassen kann, glatter Unsinn heißt.

Ich will noch eine Stelle — aus seiner Kritik über Maeterlincks 'Tod des Tintagiles' — anführen. Nur kann dieser eine Absatz, den ich herausgreife, nicht den Umfang, sondern höchstens den Grad der Ignoranz andeuten, mit der ein Kritiker vor einer Dichtung steht. Er erzählt zunächst den Hergang des Werkes, so etwa wie ein gewissenhafter Reporter eine Lokalnachricht mit allen Details zusammenstellt, und fügt dann folgenden Kommentar hinzu: „Das Drama ist zu Ende, und der Zuschauer fragt sich, welches Vergnügen denn diese alte Königin dabei findet, diesen armen kleinen Prinzen hinter dieser eisernen Pforte umzubringen. Nein, sagt die Maeterlinck-Gemeinde, so muß man es nicht nehmen, der ganze Vorgang ist symbolisch. Den Gläubigen des Sezessionismus (die Dichtung wurde auf der Sezessionsbühne aufgeführt) kam Fritz Mauthner diesmal zu Hilfe, indem er das Symbol erklärte. Das Drama, schrieb der Kritiker des Berliner Tageblatts, will zeigen, wie machtlos wir sind, wenn der Tod sich entschlossen hat, uns ein geliebtes Kind zu rauben. Dann stehen wir alle vor der eisernen Tür des Verhängnisses und schlagen uns vergebens die Hände blutig. Der Greis, der mit zitternder Hand ein nutzloses Schwert führt, ist vielleicht der Arzt, die Königin jedoch, die furchtbare, die ungenannte Königin, kann sicherlich nur den einen Herrschernamen tragen: La mort."

Was aber hätte Goldmann gemacht, wenn Mauthner ihm nicht zu Hilfe gekommen wäre? Er hätte nur von verschwommener Mystik und verstiegener Symbolik gesprochen: jetzt sagt er von der Interpretation Mauthners, sie sei geistreich und einleuchtend. „Wenn das Drama ein Symbol enthält" — Goldmann, der ewige Skeptiker, zweifelt noch immer; er glaubt, man wolle ihn hineinlegen, man uze ihn — also, sagt er, wenn das Drama ein Symbol enthält, „so hat das Symbol aller Wahrscheinlichkeit nach keinen andern Sinn als diesen." Er gibt es zu, er hat es sich abgerungen. „Allein das mag so fein erdacht, so zart empfunden als nur möglich sein: es ist kein Theaterstück." Rücksichtslos setzt er es hin. Und nun gelangt er zu einem unvergänglichen Satz, da er seine hart erkämpfte Erkenntnis vertieft: „Wo kommen wir hin, wenn wir jetzt auf einmal Personen und Handlung des Dramas symbolisch nehmen sollen?" Wo kommen wir hin? fragt er. Schweiß rinnt ihm von der Stirn — er weiß aus dieser Wirrnis der Kunst nicht mehr heraus. Gott, was es für Probleme gibt! Aber die Vernunft, die Kühle siegt, und der Philosoph findet die Antwort: „Die Moral jenseits von Gut und Böse enthält ein Seitenstück in der Dramatik jenseits des Theaters. Und das geht nicht, geht wirklich nicht." Es geht wirklich nicht. Goldmann sagts; und was Goldmann sagt, muß wahr sein. Man soll mit ihm in seiner Sprache reden, damit er einen versteht.

*

Aber jetzt habe ich genug. Ich habe seine klassische Klarheit, seine

gesunde Vernunft aus diesen Sätzen hervorleuchten lassen. Ich wünschte, daß sich der Kritiker Goldmann selbst porträtierte: mit all seinen banalen Zügen, mit seiner Gesinnung, mit seiner gewöhnlichen Sprache, und ich hoffe, es ist ihm gelungen.

Er polemisiert so hemmungslos und dünkelhaft, weil er von der Bedeutung, von dem Wert seines Gegners kein Ahnung hat. Er würde auch gegen Goethes ‚Faust‘ geschrieben haben — denn der ‚Faust‘ ist ein schlechtes Theaterstück — aber er tut es nicht, da das sein Vorfahr schon getan hat. Nicolais Nachkommen lächelt ein freundlicheres Schicksal als dem Stammvater. Hundert Jahre früher geboren — und Goldmann hätte, kraft des unbegreiflichen Weltwillens, gegen Goethe kämpfen, er hätte Goethes antitheatralische Sendung aufzeigen und gegen die ‚neue Richtung‘ Front machen müssen. Dafür wäre er in die ‚Xenien‘ gekommen. Jetzt muß er gegen Hauptmann, gegen Hofmannsthal, gegen Wedekind fechten und kommt nur in die ‚Schaubühne‘. So ungerecht ist das Schicksal.

Dabei ist Goldmann so groß, so bedeutend, so ernst, so eifrig und so platt wie Nicolai. Er kann sich mindestens sittlich ebenso entrüsten. Er hat dieselbe vernagelte Konsequenz, die noch am Grabe die Hoffnung aufpflanzt: Es wird besser werden! Das heißt: die Welt, irregeleitet durch die sogenannten Künstler, wird zurückkehren und sich zu seinen Anschauungen bekehren. So konstatiert er in einer Fußnote: „Da jetzt endlich die berliner Kritik sich von Max Reinhardt abzuwenden beginnt, so legt der Verfasser Wert darauf, festzustellen, daß er obige Ausführungen bereits im Oktober 1905 veröffentlicht hat — zu einer Zeit also, als Max Reinhardt gerade die Direktion des Deutschen Theaters übernommen hatte; zu einer Zeit, als noch diejenigen Kritiker, die ihn jetzt abfällig beurteilen, in ihm eine der Hoffnungen der deutschen Bühnen sahen und mit starken Worten seine Taten priesen.“ Man hört diesem Stil an, wie er sich freut. Armer Goldmann! Diese Zeiten zu erleben! Reinhardts Triumphe, nicht vor den snobistischen Kreisen Berlins, sondern im ganzen großen Deutschland! Aber es ist noch nicht aller Tage Abend, wird Goldmann sagen.

*

Er nimmt es als ein Verdienst in Anspruch, Hauptmann vom ersten Drama ab bekämpft zu haben. Es liegt mir fern, Goldmann gegenüber der Apologet Hauptmanns zu werden. Schließlich vermag man heute schon den Wert der Kunst Hauptmanns zu fixeren, sie historisch einzureihen, ohne sich um die Verkleinerer zu kümmern, und selbst die Enthusiasten sind klug abwägende Kritiker geworden.

Ich will mit Goldmann garnicht um ästhetische Urteile streiten. Ich werde einem Tauben keine Beethovensche Sonate vorspielen, und ich werde Paul Goldmann nicht von dem Zauber Hofmannsthalscher Verse zu überzeugen suchen, denn er hat kein Organ dafür. Seltene, farbenreiche, dunkle Bilder, die die Sprache Hofmannsthals liebt, bezeichnet er als Schwulst. Und ich bin sicher, daß er die Sprache Wedekinds papiern nennt. Also: von

der Befähigung, ein Kunstwerk unbefangen aufzunehmen, es nicht mit fertigen Maßstäben zu messen, sondern den Maßstab aus ihm selbst zu nehmen; von der Voraussetzung jeder Kritik, ein Werk zu analysieren, die Eindrücke, die es vermittelt, auf eine sinnliche Art wiederzugeben und es dadurch neu entstehen zu lassen, geschaffen durch das Temperament des Kritikers — von diesen Voraussetzungen sehe ich bei Goldmann ab. Er ist kein Kritiker, sondern ein auf eine lästige und unangenehme Art krähender Kampfhahn. Mit moralischen Anwandlungen und dem pädagogischen Gelüst, ein Erzieher seines Volks zu sein.

Und da er in dieser Betätigung sich sehr lustig gebärdet, gönne ich dem Leser noch das Vergnügen, Goldmann, den Moralisten, kennen zu lernen.

*

Goldmann ist ohne Humor auf die Welt gekommen. Und dennoch: durch eisernen Fleiß, durch seine und seiner Leser unermüdliche Ausdauer, hat er es fertig gebracht, eine Reihe humoristischer Artikel zu schreiben. Keiner aber ist so komisch, so zwerchfellerschütternd wie der über Wedekinds ‚Frühlings Erwachen'.

In dem Vorwort zu seinem letzten Buch widmet er dem ‚Wedekind-Kultus' ein paar Seiten. Es regnet Entrüstungen und Proteste. Goldmann trieft von Sittlichkeit. Er macht dem Philister Angst: „Frank Wedekind behandelt mit Vorliebe erotische Sujets." Pfui, Wedekind! „Erotisch ist wohl", fährt er fort, „wenn man von Frank Wedekinds Oeuvre spricht, ein gar zu milder Ausdruck. Die schlimmsten Ausartungen der Erotik, der schamlose Zynismus der Dirne, die Perversität in allen ihren Formen, Päderastie, Lesbismus, Sadismus, das sind seine Stoffe. Dieser deutsche Dichter hat uns in einem andern Drama masturbierende Kinder gezeigt und Kinder (Kinder!), welche den Beischlaf vollziehen. Dieser deutsche Dichter hat in einem dritten Drama den Lustmord behandelt. Dieser deutsche Dichter hat neuestens ein Drama über die Abtreibung geschrieben — das einzige, das in diesem duftenden Kranz poetischer Blüten noch gefehlt hat."

Kann man einen Kritiker ernst nehmen, der sich so leichtfertig entrüstet, der einen so komplizierten und leidenschaftlichen Geist wie Wedekind auf so nichtssagende Formeln zu bringen sucht, der sich gegen Wedekind einen solchen Ton anmaßt, während er zur selben Zeit Sudermann schätzt und nur den Dichter des ‚Blumenboots' wegen einer Oberflächlichkeit der Auffassung tadelt, die in Erstaunen setze (wörtlich:) . . . „bei einem Schriftsteller vom Range Sudermanns".

Dabei irrt Goldmann, wenn er glaubt, daß er Sudermann nur seiner tüchtigen Mache wegen liebt: seine Geistesrichtung, seine Tendenzen sind ihm sympathisch, während die Gefühlswelt eines Hauptmann ihm verschlossen ist, während die Kunstsphäre Hofmannsthals und Wedekinds ihm immer versperrt bleiben muß. So sieht er an diesen Dichtern nur das Aeußerliche, die Oberfläche, das Stoffliche, klischiert Hauptmann als Natura-

listen, Hofmannsthal als Aestheten und Artisten, und Wedekind natürlich als den Apostel der Perversität.

Und mit einer Frivolität, die so wenig zu seiner sonstigen bürgerlichen Ehrlichkeit paßt, kanzelt er die Dichter ab, deren Niveau höher ist als Sudermanns, die aber diesen gottbegnadeten Dichter — das muß dem Goldmann zugegeben werden — in technischer Beziehung nicht erreichen. Goldmann hätte Goethen Kotzebue vorgezogen, weil der bessere Theaterstücke schrieb.

*

Wenn ich mich dazu entschloß, in dieser Ausführlichkeit Paul Goldmann zu behandeln, so geschah es deshalb, weil es mir verlockend erschien, die Grundanschauungen eines Mannes, der kraft seines Amtes eine Macht ausübt, ein wenig zu beleuchten; dann aber auch, weil mich die typische Bedeutung des Falles interessiert und ich es für fruchtbar halte, darauf hinzuweisen.

Paul Goldmann ist nicht der einzige Vertreter dieser Gattung; er ist einer von vielen. Er scheint mir nur der Prominenteste, der Persönlichste, der Konsequenteste.

Wenn man sich heute nach irgend einer Aufführung die großen Blätter ansieht, so mag einem sensiblen, leichterregbaren Geist angesichts der dichtgesäten und breitspurigen Ignoranz der Ekel hochsteigen. Er nimmt sich vor, diese Elaborate nicht mehr zu lesen. Aus Schamgefühl entsteht ein skeptischer Cynismus. Und alle diese Referenten haben etwas vom Geiste Goldmanns: sie sind so reaktionär wie er; sie geben sich nur unentschiedener, verlogener; sie schließen Kompromisse. Goldmann ist bei aller Rückständigkeit radikal.

Die Ausnahmen sind an einer Hand herzuzählen. Und in Berlin ist es nicht anders. Auch in Deutschlands Metropole gibt es nur zwei oder drei Tageskritiker, die über dem Niveau der bürgerlichen Durchschnittsbildung stehen, die intuitiv das Wesen eines Werkes erfassen, denen eine Dichtung zum Erlebnis werden kann, das sie dann mit den Mitteln ihrer Kunst zu gestalten vermögen. Alle andern sind mißvergnügte Theatergänger, verirrte politische Berichterstatter oder Lokaljournalisten, die sich dafür zu rächen suchen, daß sie ihren Beruf verfehlt haben. Mit den Jahren lernen sie das Handwerk; aber ihre gesunde Vernunft bricht immer wieder durch und läßt sie gegen den Unsinn, über den sie schreiben müssen, revoltieren.

Ob sie im Süden oder im Norden hausen: sie gehören zu einander, sie alle, die sich über Wedekinds, dieses Moralfanatikers, Unsittlichkeit entrüsten, und die gegen den Reinhardtismus (eine Goldmannsche Prägung) protestieren. Paul Goldmann ist ihr Führer. Darum ist er hier eine Zeit lang bestrahlt worden, auf daß man seine klassische Klarheit und seine reine Vernunft erkenne.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Baron S.. an den Major von T..   H.. den 5ten April

So ist es; so war es bestimmt; ich bin wieder hier. Ich bin gekommen, nicht um Charlotten zu lieben; sondern mich an ihr zu rächen. War meine Liebe zu dem Mädchen nicht die reinste, zärtlichste, die jemals geliebt worden? habe ich sie jemals durch eine Handlung beleidigt? Weiß ich nicht, daß sie mich liebet, und was martert sie mich? Welches Gesetz kann die Verbindungen wehren, welche die Flamme der Liebe heiliget? Ja, ich bin gekommen mich zu rächen. Sie soll erfahren, welches Herz sie von sich gestoßen hat. Nein, sie war nicht werth, so zärtlich von mir geliebt zu werden. Ich will ihr zeigen, daß ich sie vergessen könne. Gestern kam ich hier an. Ich wußte, daß Charlotte gegen diese Zeit auch eintreffen würde. Ein Zufall machte, daß ich eben ihren Wagen vorbey ritt, als sie kam. Ich wandte das Gesicht weg, um sie nicht anzusehen; ob ich Dir gleich gestehe, daß ein schneller Schauder durch meine Glieder drang. Ich habe beschlossen, sie gänzlich zu meiden, ihr meine Kaltsinnigkeit auf alle Weise spüren zu lassen. Auch Sophie, ihre Freundin, soll von mir unbesuchet bleiben. Wann ich dann meine Rache gesättigt habe, will ich im Triumphe von hier gehen. Versichere alle, daß ich gewiß bald zurück kommen werde.

Charlotte an Sophien   den 6ten April

Sey willkommen wieder in meine Arme, Sophie; wie soll ich Dir meinen Schmerz ausdrücken? Ich habe den Baron S.. gesehen, aber ein feindseliger Dämon hat seine Gestalt angenommen, um mich zu quälen. Er ritt vorgestern, als wir kamen, den Wagen vorbey, der Treulose würdigte mich nicht, mich anzusehen; er wandte das Gesicht von mir. Ich habe alle meine Kräfte sammeln müssen, um nicht in Ohnmacht zu fallen Alles, was mich noch tröstete, war, daß ich mich vielleicht geirrt hätte. Aber, auch heute habe ich erfahren, daß er wirklich hier sey. Ich habe Dich noch nicht sprechen können. Wie viel soll mein Herz vor Dir ausschütten. Steh mir bey in diesem verwirrten Zustande, oder ich sterbe.

Charlotte an Sophien   den 11ten April

Was denkest Du von meinem Stillschweigen, liebste Freundin? Verzeih mir. Ich habe meiner Geschäfte wegen nicht antworten können, aber ich werde diesen Nachmittag einen Augenblick herkommen, mit Dir zu reden. Vielleicht erhalt ich einen Brief von ihm. Wenn er mir Vorwürfe machet, werde ich für Schmerz vergehen. Er hat mich gänzlich verlassen, und ich, ich liebe ihn noch mit aller ersinnlichen Stärke. Er wird nie eine Person finden, die ihn mit solcher Heftigkeit liebet, als seine arme Charlotte, und dennoch ist er so grausam gegen mich. Wohlan, er wird mit der Zeit sehen, welches Herz er verlohren hat. Verlohren! Nein, er wird es nie

verlieren, dieses Herz, das ganz für ihn ist, das nur für ihn athmet. Wenn er nur nicht so ungerecht gegen mich wäre. Lebe wohl, meine liebste Freundin. Ich umarme Dich in Gedanken, bis ich das Vergnügen haben werde, Dich in deinem Hause zu umarmen.

Charlotte an Sophien den 13ten April

Gerechter Himmel! Meine liebste Freundin, ich bin in der größten Verzweiflung. Ich fühle mein Daseyn nicht mehr. Ich werde zu sehr gequält. Ich kann es nicht mehr ertragen. Was ist aus mir geworden? Meine Mutter, meine zärtliche Mutter ist grausam gegen mich geworden. Ein Unbekannter hat einen Brief an meine Mutter geschrieben. Was hat ihr der Nichtswürdige geschrieben? — Nein, es ist nicht auszustehen. Du siehst meine Verwirrung. — O, du, den ich liebe, den ich ewig lieben werde, wenn Du meine Marter wüßtest! Aber Dein Herz würde bluten — lebe wohl, meine Freundin. — Himmel, wie unglücklich bin ich!

Charlotte an Sophien den 16ten April

Sophie, mein Jammer nimmt kein Ende. Der Baron S.. hat sich verschworen, mich langsam zu Tode zu martern. Ich habe mich bestrebt, sein Bild gänzlich aus meiner Seele zu verbannen, aber umsonst. Es kehret immer mit mehrern Schrecknissen in mich zurück. Ich fürchte seine Liebe; und seine Kaltsinnigkeit ist mir unausstehlig. Er suchet mir diese auf alle Weise zu zeigen. Ich sehe ihn fast gar nicht, die Komödien sind jetzt eingestellt, und wenn ich ihn sehe, wie drücket er immer neue Pfeile in mein verwundetes Herz! Gestern — ich kann es Dir mit den Worten der Maria im Clavigo sagen — o! gestern, als wir ihm begegneten, sein Anblick wirkte volle, warme Liebe auf mich! und wie ich wieder zu Hause kam, und mir sein Betragen auffiel, und der ruhige kalte Blick, den er über mich her warf an der Seite der glänzenden Dame, da ward ich Spanierin in meinem Herzen, und griff nach meinem Dolche und nahm Gift zu mir, und verkleidete mich. Du erstaunest, Sophie, alles in Gedanken verstehet sich. — Meine Einbildungskraft führte mich ihm nach; ich sah ihn, wie er zu den Füßen seiner neuen Geliebten alle die Freundlichkeit, alle die Demuth verschwendete, mit der er mich vergiftet hatte; ich zielte nach dem Herzen des Verräters — Sophie, einzige Freundin, die Du Dein Herz, dem Mitleiden nicht verschließest, schaff mir Linderung, oder stoß mir den Dolch in dieses jammernde Herz.

Charlotte an Sophien den 20sten April

Du willst Nachricht von mir haben. Was kann ich Dir sagen, meine gute Sophie? Gott, um mein Herz noch mehr zu zerreißen, läßt mich die schrecklichste Eifersucht fühlen. Ich weiß, daß ich nicht geliebt sey, und dennoch kann ich den unglücklichen Gegenstand nicht ertragen, der den Grausamen unterhält. Er war gestern in der Comödie, mit einem so aufgeräumten Wesen, das mir viele Thränen gekostet hat. Er hat Bekanntschaft gemacht mit einer Dame, die in der vierten Loge war. Er

hat mich nicht ansehen mögen. Ich habe so viel geweint, daß mein Auge schlimmer geworden ist. Lebe wohl, meine Beste, ich habe nicht Zeit, Dir mehr zu schreiben. Aber Morgen will ich Dir mehr sager. Ich bin Deine getreue Freundin.

Charlotte an Sophien am 21sten April

Meine liebste, meine anbetungswürdigste Freundin, sey nicht bös, daß ich Dir nicht geschrieben habe. Ich bin in der äußersten Verzweifelung. Meine Mutter ist auf mich erzürnet. Sie will mich nicht mehr sehen, und vielleicht wird man mich weit von hier bringen. — O! meine liebe Sophie, die mir als Freundinn beygestanden hat, die mein ganzes Herz kennet, die mich liebet und die ich verehre, ich fürchte, Dir dieses schrecklich verwundete Herz eröffnen, dieses Herz, das für die Liebe erschaffen war, das der Freundschaft würdig ist, und das, mit einem Worte, ein besseres Schicksal verdiente. Du weißt meine aufrichtige Liebe für den Baron S.. Nie hat man eine reinere Liebe gefühlt, und nie wird man eine schwärzere Verrätherey erfahren. Er liebet eine andere. Mit ihm habe ich alles verlohren. Alle Welt verläßt mich. Was ist die Welt, wenn man nicht mehr geliebt wird. Unmenschlichkeit! Wie verächtlich ist der Mensch in meinen Augen! Glaube nicht, daß ich ihn noch liebe. Ich fliehe ihn, und bin stolz darauf ihn zu fliehen. Eitle Verblendung meines Schmerzes! meine Rache verwirret mich. Ach! ich liebe ihn mehr als jemahls. Was sage ich? Ich will den Treulosen vergessen; ich will ihn vergessen. Er verdienet nicht, geliebt zu werden von einem Herzen, wie das meinige. Gott, welch eine elende Creatur bin ich! Besuch mich nicht, meine Liebe; man hat auch Argwohn auf Dich. Leb wohl meine Beste; bedaure mich, und sey versichert, daß ich nie aufhören werde, Deine Freundin zu seyn.

Charlotte an Sophien am 24sten April

Ich hoffe nicht, meine Liebste, daß Du unwillig auf mich seyst, weil ich Dir gestern nicht habe schreiben können. Mein Kopf ist so sehr verwirrt von allem Unglücke, das mein Herz erfüllet, daß ich befürchte, den Verstand zu verlieren, großer Gott, welch eine abscheuliche Welt! Welche schwarze Verrätherey! In welcher Bewegung sind meine Sinne! Er hat umgekehret; er verräth mich; er will mein Verderben! Ich sollte ihn verabscheuen, und ich weine über ihn, ja ich weine über ihn, o! über dich, den ich liebe, und den ich ewig lieben werde, hast du so undankbar gegen mich seyn können? Nein, es ist unmöglich. Glaub mir, meine Freundin, er liebet mich noch, oder er hat mich nie geliebt. Er könnte sonst nicht so ungerecht gegen ein zärtliches Herz, als das meinige, seyn. Er war das letztemal in der Comödie. Als ich ihn erblickte, fieng ich so heftig an zu zittern, daß es jedermann bemerkt hat. Ich blieb verstummt und konnte kein Wort hervorbringen. Ich muß in die Repitition, leb wohl, meine liebste, meine zärtliche Freundin. Vielleicht schreibe ich Dir noch diesen Nachmittag. Denk an Deine arme Charlotte.

(Fortsetzung folgt)

Der letzte Kaiser/ von Kasper

Der Dichter (in der Loge): Direktor, kommt Er noch immer nicht?
Der Direktor (traurig): Ich höre des Autos Gewimmer nicht.
Der Dichter: Ich dachte, daß Ihn der Titel schon reizte,
So daß Er mit seinem Hiersein nicht geizte.
Hab' ich doch nur zu Seinem Behagen
Den Rekord in Patriotismus geschlagen.
Und nun, wo ich bangend stehe am Ziel .....
Sehn Sie noch immer kein Automobil?
Der Direktor (traurig): Ich sehe die mießen Baldowers der Presse,
Die ich schmoren möchte in glühender Esse,
Die ich braten möcht', bis sie dampfen und rauchen —
Doch hör' ich noch immer kein Auto fauchen.
Mein lieber Dichter, ich bin ganz gebrochen!
Sie hattens mir hoch und teuer versprochen,
Er käme hinein schon zum ersten Akt:
Mein lieber Dichter, wo bleibt unser Pakt?
Sie wollten mit Worten Ihn hersuggerieren,
Sie wollten die klobigsten Phrasen zitieren ..
Na, was nützt Ihnen nun die gute Gesinnung?
Ach, ich pfeif' auf die ganze Dichterinnung.
Was hilft mir, geschickt verteilt im Parkette,
Die Schar der Frei- und Vereinsbillette?
Das hätt' ich am Ende und vielleicht
Auch als Sozialdemokrat erreicht!!
Na, trotzdem — bleiben Sie nur im Takte:
Vielleicht kommt Er noch im zweiten Akte ..
Ich glaube zwar nicht mehr recht daran,
Doch wer kann wissen? Fangen wir an! (Vorhang rollt hoch)
Der Volkstribun: In mir seht Ihr den Zukunfts-Bebel:
Senkt tief vor mir die gezückten Säbel
Und höret meine Befehle jetzt .....:
Der letzte Kaiser ist abgesetzt .....!
Die Kaiserin: Was schert mich die Krone, was schert mich der Thron?
Ich liebe dich selbst in der fremden Fraktion
Und wähl' dich, ob mich auch der Teufel hole,
Zum dritten Mann in unsrer Triole ...
Komm — was zögerst du noch, geliebter Mann?
Der Volkstribun (ihr folgend): Man steigt nach, dann und wann.
Der Dichter (leise): Ob Er diese Stelle wohl übel nähme?
Wenn jetzt nur das Automobil nicht käme ...
Der junge Kaiser: Einst spielt ich mit Scepter und mit Kronen,
Doch will sich die Sache nicht mehr recht lohnen.
Das Volk, wenn ich Gutes tue, so kläfft es ...
Nein, ich denke an Aufgabe des Geschäftes.
Reichskanzler, reiche mir die Phiole,
Wir leeren zusammen eine Abschieds-Sym-Bowle.
Doch wo ist mein Weib, daß sie mit uns trinke?

Der Minister: Sie folgte bereits einem höhern Winke
Und weilt zur Zeit, sich erquickend und labend,
Bei einem — Volks-Unterhaltungs-Abend.
Die Hofdame (girrend): Mein Kaiser, sieh diese Reize, schau .....
Der junge Kaiser: Kind, Du kannst tanzen, wie meine Frau!
Der alte Kaiser (ist mit donnerndem Geräusch aufgetreten): Ihr staunet, da Ihr mich gewahrt
Mit meinem langen Umhängebart.
Ich bin ein Greiser, ich bin ein Weiser,
Ich bin der richtige, alte Kaiser.
Im Kaiserhause bin ich behaust,
Und dieses ist meine Kaiserfaust,
Und wenn ich spreche, so seid Ihr stille,
Und mein Wille ist ein Kaiserwille,
Und zittern muß jeder, der mir naht,
Und meine Tat ist 'ne Kaisertat.
Ferner weiß jeder Gesunde und Kranke,
Daß mein Gedanke ein Kaisergedanke.
Und sagt' ich es schon, so lang ich hier steh',
Daß meine Idee die Kaiseridee?
Der Dichter (leise): Jetzt wird er — oh wie mir die Pulse schlagen! —
Gleich zum tausendsten Male ‚Kaiser' sagen.
Mein Herrgott, laß doch den Klang der Strophe
Recht schnell hindringen zum Kaiserhofe.
Oh, gib, daß nicht falsch war mein Taxe,
Oh, führ Ihn zur Loge per Auto, per Achse,
Oh, laß den Erfolg, wie ichs dachte, pompös sein —
Und mein nächstes Drama wird religiös sein.
Der alte Kaiser (hat inzwischen unentwegt weitergeredet):
Der Kaiserwille .. der Kaiserstamm ..
Der Kaisergedanke .. der Kaiserdamm ..
Die Kaiserfaust .. die Kaiserallee ..
Die Kaiserkrone .. das Kaisercafé!
Direktor (aufspringend): Das halt ich nicht aus, jetzt hab' ich es satt:
Den Schauspielern werden die Kehlen matt.
Das geht schon zwei Stunden im gleichen Stil —
Und jetzt noch fehlt das Hofautomobil?
Nein, da pfeif auch ich aus 'nem andern Ton.
Ich werde rot, mache Revolution ...
Was hilft mir das alberne Geplärr?
Hoch Danton! Vivat Robespierre!
Wozu dies Patriotenpanorama?
(Ruft ins Parkett) Hat nicht jemand ein Revolutionsdrama?
Nein, der Volkstribun hatte Recht zuletzt —
(Zum Regisseur) Der letzte Kaiser wird abgesetzt!
(Hochrufe aus dem Publikum) Ich entthrone die Herzog-Dynastie!
Ich stürze die Herzog-Monarchie.
Und rate, Dichter, werden Sie weiser
Als ihr hoffentlich unwiderruflich letzter Kaiser.

Rundschau

Das moralische Theater

Der Naturalismus war eine ästhetische Bewegung. Er ist tot. Aber eine üble Art von Pseudo-Aesthetizismus ist zurückgeblieben. Sie beherrscht unsre literarischen Bühnen, und sie wird, dank der Schreckensherrschaft der zur Macht gelangten Modernen, zu einem Zwangskurs gehandelt, der kaum noch erträglich ist. Man gestehe doch den Krach des modernen Aesthetizismus, soweit sich ihm Raum und Zeit in Rang und Akt äußern, offen ein! Man sage ehrlich: das Theater der Heutigen ist ein Bagno der Langeweile, und die Logen sind längst in Selbstmörderzellen verwandelt! War nicht Wedekind der einzige, der uns etwas zu sagen hatte? Und gerade der ist, nach eminenten artistischen Leistungen, immer mehr zum Propagandisten ethischer und sozialer Forderungen geworden. Das weist den Weg. Natürlich bleibt die Aesthetik etwas Wundervolles. Aber sie müßte radikal sein. Nur die äußerste Verfeinerung, die schärfste Sublimierung dürfte gelten. Dies Ideal ist von deutschen Dramatikern, in dieser angeblich ästhetischen Periode, nirgend erreicht worden. Man servierte uns aus rheinischen Sonntagsküchen Wassersuppen, deren magere Fettaugen ultraviolett oder purpurn glänzten. Es gibt nichts, was der Polizei loyalere Garantien böte. Die heimatskünstlerischen Girondisten, revolutionär vermummt, und den alternden Montagnards deshalb unverdächtig, triumphieren auf der ganzen Linie. Und die längst entgiftete Moderne erglüht im bescheidenen Pyrrhus-Sieg.

Den Krach dieser braven ästhetischen Zigarrenraucher endgültig zu fixieren, ist das nächste Ziel. Maximilian Harden, der immer wieder Dumas und Sardou verlangte, war ein wackerer Minierer. Bei diesen Franzosen hätte man, anstatt ästhetischer Unzulänglichkeit, Technik und Moral gefunden — beides in sehr zugänglicher Qualität. Man gründe in Berlin ein Thesenstück-Theater, eine propagandistische Bühne, eine moralische Anstalt —: das wären endlich Bretter, die eine Welt bedeuteten, in der man sich nicht langweilte! Das Theater der Lüge ist tot (die Deutschen verstanden nicht schön genug zu lügen): rufen wir das Theater der Wirklichkeit aus! Große Techniker werden wir ja kaum haben —; also, bitte, lediglich das Theater der Moral, der Sozialpolitik, der Politik! Man wird dann wenigstens Diskussionsstoff bekommen nachher fürs Café! Zu begrüßen ist wahrlich in Deutschland jeder Prozeß, durch den der Geist praktisch wird, sich der Wirklichkeit bemächtigt, sich in die Tat umsetzt. Das moralische Theaterstück ist eine solche Form — wars den Franzosen von jeher. Das Theater soll radikal wirken. Einer radikalen Schönheit waren bei uns weder Produzenten noch Konsumenten fähig (wir lieben das Immerhin-noch-Schöne, das Ungefähr, kurz: das Unvollkommene; Vollkommenheit erweckt in Deutschland Mißtrauen); also: propagieren wir das Theater radikaler Moralien! Wedekind steht am Anfang. Ist nicht sein ‚Totentanz' die geistreichste und aufreizendste sozialpolitische Broschüre, die je geschrieben worden ist? Ihm

folgt Erich Mühsam (der sich im übrigen, mit Recht, gegen die literar-bureaukratische Ankettung an Karl Hetmans hinkenden Fuß verwahrt). Mühsam ist kein Artist, will (hoffentlich) keiner sein. Aber er hat den Willen, zu wirken — kein einsamer Dichter zu bleiben, sondern hinabzusteigen auf die Straßen und das Volk zu lehren, dessen stagnierende Konventionen ihn aufregen. In seinem dreiaktigen Drama: ‚Die Freivermählten' polemisiert Herr Mühsam gegen eine konventionelle Sexualmoral — aber nicht, und das ist das Hübsche, gegen die altmodisch-bürgerliche, sondern gegen die emanzipierte, die unter Aufgeklärten herrschende Sexualmoral. In diesem Drama wird eine ‚freie Ehe' der Verächtlichkeit überliefert. Darf das den Bürger freuen? Kaum. Denn der Bürger ist von rechts dagegen, Herr Mühsam von links. Mühsam weist das Philiströse nach, das in ‚freien' Lebensformen stecken kann — nicht: muß. Ihm ist es nicht darum zu tun, ob Formen erfüllt oder umgangen sind, sondern um den Geist, der waltet. In den ‚Freivermählten' geht eine freie Liebesverbindung in die Brüche, weil sie nicht frei genug ist; und eine bürgerliche Ehe bewährt sich, weil sie sehr frei ist. (Diese bürgerliche Ehe wurde geschlossen, um das junge Mädchen, das von irgendwoher ein Kind haben sollte, vor der Barbarei der Eltern und der Gesellschaft zu retten — um es ganz frei zu machen.) Die bedingungslose Selbstbestimmung des Weibes: das ist Mühsams Evangelium. Nur wenn die Frau lieben darf, wie sie lieben will und muß, wird ihr Leben schön erfüllt. Die Eifersucht des Mannes aber ist „die infamste Form des Besitzneides" und eine Feigheit: der Eifersüchtige fürchtet die „fähigere Konkurrenz solcher Männer, die der Frau das Recht zu uneingeschränkter Selbstbestimmung zuerkennen". Wenn es nach Mühsam geht, so werden die ‚Freivermählten' die definitive débâcle der Eifersucht bedeuten. Fanatische Formulierungen (nach der heutigen Konvention: Paradoxe) werden gegen die Bollwerke dieser Leidenschaft geschleudert. Ob die bittersüßen Privilegien des Blutes und der Rasse dem humanen Ansturm erliegen werden? O, sie werden trotzen (und das Leben wird bunt, wild, qualvoll bleiben). Aber eine Bresche wird doch gelegt werden. Man wird den ‚Wert' der Eifersucht diskutieren. Das verbürgt ja den Erfolg dieses Schauspiels, daß seine Themata einen jeden angehen, daß es die Affären jedes Mannes und jeder Frau sind. Tua res agitur. Hier ist alle Welt von vornherein interessiert. Für das Urgebiet, das Sexuelle wird eine neue, radikalhumane Moral aufgestellt. Das ist Stoff, der nicht nur für die Diskussion einer Café-Nacht ausreicht. Kompliziert wird die Sache dadurch, daß der Verkünder der neuen Ideen (der Raisonneur, wenn man will) an seinen eigenen Idealen scheitert. Er erschießt sich. Ist solchen Gedanken die heutige Praxis also noch nicht gewachsen? Vielleicht weiß das Herr Mühsam.

Dieses Thesenstück, das ein Konversationsdrama ist, gehört auf die Bühne. Es trägt seine radikale Moral in höflicher Form vor, es zeigt bebenden Witz, und es verknüpft seine Lehren überall mit einer rapid vorwärtsschreitenden Handlung. An ein paar Stellen verfällt der Autor freilich doch den Lockungen der Wedekindschen Dynamik. Aber er ist dem Hidalla-Dichter wirklich nicht verwandt, sondern steht zu ihm, wie Jacques Roux, dieser kommu-

nistische Priester, der aus der Kutte auf die pariser Straße sprang, zu dem faszinierenden Pedanten Maximilien Robespierre (der die größte Energie der Revolution war, aber keineswegs ihr radikalster Geist).

Hier liegt die Aesthetik, l'art pour l'art, weit hinter uns; das Ding greift ins Leben, revolutioniert die Liebenden. Ich gedenke mich einzusetzen für das Tendenz-Theater, für die Dramen derer, die etwas zu sagen haben. Inaugurieren wir die Epoche, darin der Geist wird wirken wollen. Ferdinand Hardekopf

König Karl der Erste

Ich sehe den König auf der Bühne, die Königin, Oliver Cromwell, den Wirt zum blauen Eber, zwei amüsante Grimassenschneider von Gerichtsdienern, oder sonst zu Shakespeare Passendes. Mein Gemüt labt sich an dem Gedanken, daß ich nun doch nicht auf dem breiten Fahrweg schmachte, vielmehr in außerordentlicher Region und mitten in der schönen, ennuyanten Puritanerzeit. Auch werbe Siegfried Heckschern Indulgenz, daß er die Kunst nicht höhnt und ehrlich handelt. Die Tribunalszene des vierten Aktes hätte er viel brutaler zu Papier bringen können; hat sogar schon eine effektreichere in seiner schadhaften ‚Schuld' gemacht. Solcherlei söhnt fast mit diesem armen Dramatiker aus; er ist auch kein Theatraliker. Wie gelehrig hat er überdem sein dürftiges Eigentum, seine arme Sprache mit Kellers und Shakespeares Gold aufgeputzt. Mein Kummer wird geringer, schleicht indessen nicht ganz von dannen. Wogende Jamben, Reime und Prosa! Archaisierend schwelgt euer Vater im Zurechtlegen geflügelter Worte; sie blicken altersgrau und daseinsmüd. Shakespearische Formen reizten Heckscher zu erhöhter Lebensfähigkeit, und die bekamen (wahrlich nicht aus zeitkoloristischen Gründen blos) etliche stilisierende Hiebe ins Puritanische. Das hübsche Gestöber der englischen Revolution aus seinem Füllhorn zu schütten, versagte sich der Dichter. Bleibt Karl der Erste mit dem jedenfalls unleugbar vorhandenen Golgatha eines, der nicht das Leben zu fassen weiß. Der dekadente Stuart, den Conrad Ferdinand Meyer perlmutterhaft schimmerndes Fleisch werden ließ. Vornehm, gütig, reingeglüht nach innen; nach außen — zwiespältig, herausfordernd, unfroh und unzeitgemäß. Was aber Herrn Siegfried Heckscher durchaus nicht, oder bestenfalls auf Umwegen — mittelst epigonenhafter Empfängnis — gelingen will, ist das Menschenbilden. Nicht dem eigenen Triebe gehorchend, verzichten solche Autoren auf das psychologische Schürfen; weshalb denn auch in ihren Retorten Homunculi zustande kommen, wie dieser Karl nebst Anhängern und insonderheit noch ganz unparadoxen Widersachern. Leopold Jeßner hatte sich wohl ernsthaft vorbereitet und erblickte das Heil in totaler evangelischer Reinheit und Nüchternheit des Aufführungsstils. Nun, bei diesem tugendsamen Trauerspiele war sowieso aller Liebe Müh' umsonst. Herr Farecht veranschaulichte den zappeligen König in gehaltener, persönlicher und einprägsamer Weise. Herr Kobler lancierte einen verkrampften, dabei scharfen und trockenen Puritanerprediger; er war wie der ausgedörrte Jonas von Watts in der Tate-Gallery. Man kann im Hamburger Thalia-Theater keine Verse sprechen, und so will ich weder über die Königin der Frau Franck-Witt, noch über den Cromwell des Herrn Bozenhard etwas sagen.

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Patentliste

E. 24 939. Theaterbühne, bei der das durch einen Treibkolben oder durch einen Tragkolben einer beliebigen Hebevorrichtung versenkbare Bühnenpodium jeweils durch einen in der Höhe des Bühnenpodiums und in Geschossen des Bühnenkellers bereit gestellten Bühnenwagen gebildet wird.

Fr. Gebauer, Berlin.

Juristischer Briefkasten

F. L. Sie fragen, ob Sie verpflichtet sind, eine Probe am Vormittag mitzumachen, wenn Sie nachmittags und abends an einer Vorstellung beteiligt sind. Im allgemeinen möchte ich die Frage nicht beantworten. Es kommt ganz auf den Einzelfall an. Auf einer Tournee sind Sie zur Teilnahme an der Probe verpflichtet, wenn sie nicht lang ist. Zwischen dem Ende der Probe und der Nachmittagsvorstellung muß eine genügende Ruhepause liegen.

Annahmen

Herbert Eulenberg: Der natürliche Vater, Bürgerliches Lustspiel. Düsseldorf, Lustspielhaus.

Alexander Zinn: Kreuzigung, Romantisches Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

16. 10. Max Burckhardt: Jene Asra . ., Vieraktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

21. 10. Edward Stilgebauer: Der Minister, Dreiaktiges Schauspiel. Bochum, Stadttheater.

23. 10. Hans Müller: Hargudl am Bach oder Die Liga der Persönlichkeiten, Vieraktiges Lustspiel. Wien, Burgtheater.

W. Paris: Die Frau der Herren, Drama. Landsberg an der Warthe.

Heinrich Schrottenbach: Baron Liederlich, Dreiaktige Komödie. Graz, Stadttheater.

24. 10. „Max Reichardt: Der Volksbankier, Vieraktiges Volksstück. Potsdam, Königliches Schauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Otto Stuart: Das starke Geschlecht, Lustspiel aus dem Englischen. Wiesbaden, Residenztheater.

3) in fremden Sprachen

Leonid Andrejew: Anathema, Schauspiel. Moskau, Künstlerisches Theater.

Paul Ferrier: Die Nonnenhaube, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Athénée.

Charles Henry Hirsch: Die Auswanderer, Drei Bilder. Paris, Odéon.

Paul Gavault: La petite chocolatière, Lustspiel. Paris, Renaissance.

Jules Renard: Die Frömmlerin, Zweiaktiges Schauspiel. Paris, Odéon.

Henri de Rothschild: Die Rampe, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Gymnase.

Alfred Sutro: Making a gentleman Schauspiel. London, Garrick Theatre.

Deutsche Dramen im Ausland

Christiania (Nationaltheater): Griselda, Schauspiel von Gerhart Hauptmann.

Moskau (Kaiserliches Theater): Hanneles Himmelfahrt, Traumdichtung von Gerhart Hauptmann.

(Kleines Theater): Der Probekandidat, Schauspiel von Max Dreyer. Marquis von Keith, Schauspiel von Frank Wedekind.

(Neues Theater): Der Doppelmensch, Schwank von Jacoby und Lippschütz.

(Variététheater): Nur ein Traum, Komödie von Lothar Schmidt.

Neue Bücher

Rudolf Hans Bartsch: Elisabeth Kött, Roman. Leipzig, L. Staackmann. 312 S. M. 4,—.

Pater Expeditus Schmidt: Anregungen, Gesammelte Studien und Vorträge. München, Etzoldt & Co. 260 S. M. 3,50.

Oscar Wilde: Aesthetisches und Polemisches. Berlin, S. Fischer. 178 S M. 3,—.

Dramen

Alfred Freiherr von Offermann: Sicut cadaver estote! Fünfaktiges Modernes Kulturdrama. Wien, Hugo Heller & Co. 136 S. M. 2,50.

Zeitschriftenschau

Wilhelm Altmann: Allerlei Wünsche eines Kritikers. Deutsche Bühne 14.

Alfred von Berger: Gedächtnis und Schauspielkunst. Oesterreichische Rundschau XXI, 2.

Anton Bettelheim: Anzengruber und Adolf Müller senior. Der Merker 1.

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. V. Ophelia. Der neue Weg XXXVIII, 41.

Carlos Droste: Ludwig Spohr. Bühne und Welt XII, 2.

Dora Duncker: Ida Orloff. Bühne und Welt XII, 2.

Elkan: Hedwig Wangels Bekehrung. März III, 20.

Kurt Walter Goldschmidt: Theaterfieber. Der neue Weg XXXVIII, 41.

Ferdinand Gregori: Der Anfang des Anfängers. Merker 1.

Alfred Walter Heymel: Vollmoeller. Süddeutsche Monatshefte VI, 11.

Max Morold: Hans Thomas Kostümentwürfe zum ‚Ring des Nibelungen'. Merker 1.

Edgar Pierson: Annie Krull. Bühne und Welt XII, 2.

A. Rutari: Ein moderner Aristophanes (Bernard Shaw). Velhagen & Klasings Monatshefte XXIV, 3.

Edgar Steiger: Max Reinhardt in München. März III, 2.

Engagements

Coblenz (Stadttheater): Amara Viardi 1909/10.

Frankfurt am Main (Intimes Theater): Josef Panzer, Walter Renard.

Görlitz (Wilhelmtheater): Fritz Hirsch.

Münster (Stadttheater): Marie Borchardt.

Pirna (Stadttheater): Rudolf Kretzschmar.

Stuttgart (Residenztheater): Reg. von Döbeln, Karl Walden 1909/10.

Troppau (Stadttheater): Willi Schwind 1909/10.

Wien (Burgtheater): Ernst Legal.

Zwickau (Stadttheater): Felix Elschner, Hans Grünhage, Ernst Riemann.

Zensur

Dem wiener Ronacher-Theater ist Hermann Bahrs Revue ‚Die Reise nach Eipeldauen' verboten worden.

Die Presse

Rudolf Herzog: Der letzte Kaiser, Schauspiel in vier Akten. Neues Theater.

Vossische Zeitung: Die grellfarbigen Bilder haben weder einen festen Boden der Realität noch den Gehalt märchenhafter Symbolik. Sie sind mit ihrer krassen Unwahrscheinlichkeit auch als blos typisch gedachte Historie unmöglich und mit all ihren brutalen Effekten zu arm für die Wunder der Phantasie.

Lokalanzeiger: Die Größe des alten Kaisers verblaßt im grellen Rampenlicht, und die Geschehnisse spielen sich so unvermittelt und in so naiver Form ab, daß man nur mit Verwunderung dem seltsamen Spiel zu folgen vermag.

Morgenpost: Eine so von Grund auf mißratene Arbeit, daß eigentlich über den notwendigen Bericht hinaus jede Diskussion unnötig ist. Es ist in langen Jahren kein so unsagbar läppisches Stück auf der Bühne dargestellt worden.

Börsencourier: Die Heldentumsphrasen schmecken wie aus den verstaubtesten Sekundanerskizzen. Operettenhaft sind die maulheldischen Generale. Die weisen Lehren, die der alte Kaiser daher orakelt, klingen wie ein Echo aus uralten Provinzleitartikeln.

Berliner Tageblatt: Der Spott ist eine gerechte Waffe im Kampfe gegen die Arglistigen. Aber er verstummt vor der seelischen Unschuld eines Autors, der sich als Mann noch an den Phrasen der Obertertia berauscht.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 46
11. November 1909

Schiller / von Egon Friedell

Schiller war ein dramatischer Organismus, etwa wie Goethe ein epischer war oder Novalis ein lyrischer. Jeder Mensch hat sein bestimmtes Pathos, das ihn organisiert und sein Leben gestaltet: in Schiller war es das dramatische.

Jeder Mensch ist der Dichter seiner eigenen Lebensgeschichte. Schillers Biographie ist ein Drama von Schiller: seine Jugend setzt bereits sehr wirksam ein, als Meisterstück einer straff gespannten, verwirrend aufregenden Exposition, und dann geht es immer weiter durch heftige und spannende Konflikte, im atemlosen Tempo, nur hie und da unterbrochen durch etwas deklamatorische Philosophie, bis die gewaltsame und tragische Katastrophe eintritt, echt dramatisch, mitten auf dem Höhepunkt der Handlung, kerzengerade abfallend. Er stirbt, und hinterläßt den Torso des ‚Demetrius', die unerfüllte Hoffnung auf das stärkste deutsche Drama.

Und als er tot war, hat das Schillerdrama unausgesetzt weitergespielt: in der Geschichte seines Nachruhms. Auch hier noch alles in sprunghaften und überraschenden Wendungen. Immer wieder wird für und gegen seinen Namen gekämpft, als wären seine Theaterstücke Premieren von gestern. Es scheint häufig, als sei der Erfolg oder Mißerfolg seiner Werke immer noch Sache des Glücks, der momentanen Konstellation, Stimmung und Zeitströmung. Es war ein ewiges Auf und Ab. Man polemisierte um ihn wie um einen Lebenden; nie war man sich über ihn einig. Er war ein staatsgefährlicher Mensch und der Retter seines Volks, er war der Kanon edelster Dichtkunst und das Muster roher Theatralik, er war der Prediger der höchsten politischen und religiösen Ideale und der Vertreter einer inhaltlosen und abgelebten Ideenwelt. Und dies alles war er nicht etwa im läuternden Gang der Geschichte, die die Menschen und Kräfte der Vergangenheit vor ihren unparteiischen Instanzenzug stellt, um schließlich kalt-sachlich das Bleibende vom bloß Aktuellen zu scheiden, sondern er war dies alles gleichzeitig, miteinander, gegeneinander, durcheinander, und ist es noch heute. Und er wird wahrscheinlich niemals ein wirklicher dauernder

Kulturbesitz werden: er wird immer die Leidenschaften entzünden und die Extreme in den menschlichen Köpfen und Herzen hervortreiben. Vielleicht ist eben das seine historische Mission: eine dramatische.

Goethes Werke haben sich nicht gleich dem Verständnis der Kulturwelt erschlossen, sie haben sich für den Blick der Nachwelt sozusagen erst langsam auskristallisiert. Aber dann waren sie da, wie Kristalle, in klaren, geordneten, unverrückbaren Formen. Auch Goethes Persönlichkeit war dem Jahrhundert immer gegenwärtig; er begleitete das deutsche Volk bei allen seinen Schicksalen, er war immer da: — aber geräuschlos.

Die Art, wie die Worte ‚Goethe und Schiller' ausgesprochen, betont und verstanden wurden, drückt alle Wandlungen aus, die die Auffassung Schillers im verflossenen Jahrhundert durchgemacht hat. Es gab eine Zeit, in der Schiller der absolut Prädominierende war: er war der Dichter des deutschen Volkes, und Goethe war etwas für die Fachliteraten; und man konnte dieser Anschauung keinen sinnfälligern Ausdruck geben, als indem man Schiller, den jüngern, voranschob und nur noch von ‚Schiller und Goethe' sprach. Dann aber fing man an, die beiden Männer an einander verstehen zu lernen; man sah ein, daß sie sich wechselseitig beleuchten und ergänzen: sie wurden ein unzertrennliches Paar, und diese Auffassung hat ihren künstlerischen und bleibenden Ausdruck im weimarer Goethe-Schiller-Denkmal gefunden. Aber bald machte man aus der Nebeneinanderstellung eine Gegenüberstellung: aus den Dioskuren wurden die Antipoden; wer sich für Schiller erwärmte, der wurde gegen Goethe kühl, und wer Goethe bewunderte, der sah Schiller über die Achsel an. In den letzten zwei Jahrzehnten hat die Schillerverehrung immer mehr abgenommen, und es ist gar kein Zweifel, daß gerade für jene Männer, die heute auf der Höhe ihres Lebens stehen und zu Diktatoren unsrer Kultur berufen sind, Schiller keine lebendige Kraft mehr ist. Daß sein hundertfünfzigster Geburtstag von jedermann festlich begangen wird, will nicht viel besagen: ein pietätvolles Volk dankt einem großen Manne auch dann, wenn es in ihm nichts weiter mehr sehen kann, als ein bedeutsames geschichtliches Faktum. Als großes nationales Ereignis wird jedermann Schiller ehren und bewundern: — ein Erlebnis ist er aber für die meisten nicht mehr. Dies läßt sich durch Festreden und Denkmünzen nicht aus der Welt schaffen. Es ist eine positive Tatsache, die nicht geleugnet, sondern erklärt sein will.

Die Wirksamkeit großer Dichter hängt nicht so sehr von dem persönlichen Urteil der einzelnen ab, als von dem allgemeinen Gesetz der Mode, die sich in regelmäßigen Wellenlinien bewegt. Es ist damit nicht viel anders als mit Hüten und Kleidern. Im Bewußtsein der höhern Stände bildet sich eine gewisse Geschmacksrichtung aus, und gewisse Dinge werden bevorzugt; allmählich aber rutscht die Mode nach unten, sie wird von den niedern Gesellschaftsschichten übernommen, und nun beginnt in den obern Kreisen die Reaktion; so kommt es häufig vor, daß dieselbe Sache, die früher de rigueur war, nun als unvornehm gilt und umgekehrt. Weite

Hosen waren einmal sehr chik, aber allmählich findet das auch jeder Friseur und Handlungslehrling, und so bleibt der Mode nichts andres übrig, als die Hosen wieder eng zu machen. Außerdem aber ist es auch noch das allgemeine Gesetz der Attraktion und Repulsion, das hier wie überall wirkt. Jeder Stoß erzeugt einen Rückstoß, in der Welt des Geistes so gut wie in der Welt der Materie. Es gab eine Zeit, in der Schiller durch sein hohes Pathos, das sich für alle Ideale entflammte, die edelsten Geister mit sich fortriß; aber diese Ideale wurden mit der Zeit von der großen Masse ergriffen, sie vergröberten sich und verloren ihren Glanz. Nun wurde es mauvais goût, für Schiller zu schwärmen. Aber auch dabei blieb es nicht stehen. Alsbald bemächtigte sich eine gewisse wenig saubere Literatenklique der Polemik gegen Schiller, und wir stehen jetzt wiederum in einem Stadium, wo es nicht für geschmackvoll gilt, Schiller geringzuschätzen. Aber eben, weil diese heutige Schiller-Renaissance vorwiegend einem Ressentiment entspringt, ist sie vorläufig noch nicht echt.

In dem Nachlaß Otto Weiningers findet sich ein kleiner Aufsatz, in dem Schiller als das Urbild des modernen Journalisten geschildert wird. Dieser sonderbare historische Fehlschluß von den Schülern auf den Meister ist für die Beurteilung Schillers typisch geworden.

Nun ist aber Schiller ganz ungeeignet, Schule zu machen. Man kann von einer Rembrandtschule, einer Hegelschule, einer Wagnerschule sprechen, von einer Schillerschule nicht. Schiller ist als Dichter kein richtunggebender Typus, so oft er auch dafür gehalten worden ist. Die gesamten Prinzipien des von ihm geschaffenen Genres waren nur so lange künstlerisch möglich, als er persönlich sie ausübte. Allen seinen Schülern ist es gegangen wie Goethes Zauberlehrling. Man kann Schiller nicht nachahmen, oder vielmehr: wennn man ihn nachahmt, so wird er unerträglich. Wenn ein andrer Dichter Schillers Pathos anwendet, so wird es phrasenhaft und geschraubt, wenn er seine Charakteristik übernimmt, so wirkt sie leer und gemacht, und wenn er seine Ideen wiederholt, so werden sie zu schöngeistigen Plattitüden.

Schiller schrieb einmal an Körner: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Exzellence darin gibt, eben weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühl ich die Superiorität, die Goethe und viele andre Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken; denn eben, je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente oder Erfordernisse mir fehlen, so überzeuge ich mich desto lebhafter von der Realität and Stärke desjenigen Talents, welches, jenes Mangels ungeachtet, mich soweit gebracht hat, als ich schon bin. Denn ohne ein großes Talent von der einen Seite hätte ich einen so großen Mangel von der andern nicht soweit bedecken können, als geschehen ist und es überhaupt nicht so weit bringen können, um auf feinere Köpfe zu wirken."

Diese spezifische Grundbegabung, die Schillers ganzes Schaffen organisierte, war sein Theatertalent. In seinen Dichtungen lebt nicht die wirkliche Welt, sondern eine andre, freikomponierte: die Theaterwelt, die ein vollständiges Reich für sich bildet, die ihre eigene Psychologie, ihre eigene Ethik, ja selbst ihre eigene Logik hat, ähnlich wie die Märchenwelt, die auch selbstgeschaffenen Gesetzen gehorcht. Um eine solche Wirklichkeit zweiter Ordnung so vollständig und in so lückenlosem Zusammenhang zu konzipieren, muß man auch Wirklichkeitssinn besitzen, wennschon es ein andrer ist als der gewöhnliche. Und in dieser Welt war Schiller ein unumschränkter und freier Alleinherrscher, der mit bewunderswertem Feldherrnblick alles übersah, ordnete, verteilte und dirigierte: er ist der absolute Theatrarch. Er schuf, wenn man so sagen darf, nicht von innen nach außen, sondern von außen nach innen. Er reihte alle Erscheinungen in sein Theatersystem ein. Daß ihm Goethe, was die Natürlichkeit der Gestalten betrifft, weit überlegen war, ist sicher richtig, und es gilt nicht von Goethe allein: in der gesamten dramatischen Literatur unsrer Tage ist kein namhaftes Talent, das Schiller nicht an minutiöser und sorgsamer Charakteristik voraus wäre. Der einschneidende Unterschied ist der: Goethe schildert seine Charaktere vollständig, er zeigt sie von allen Seiten und in allen, auch den unwesentlichen Linien, sie sind voll und rund und führen ihr eigenes Leben: sie verhalten sich zu Schillers Gestalten etwa wie eine gemalte Theatertür zu einer massiven. Schiller zeigt immer nur das, was er gerade braucht, immer nur Ausschnitte; nie bringt er etwas, blos um zu charakterisieren, alles hat nur seinen Zweck im Rahmen des Ganzen. Goethe macht alles plastisch, Schiller arbeitet blos in die Fläche; Goethe macht Menschen, Schiller macht Figuren. Dies wäre zunächst ein entschiedener Tadel für Schiller, wenn es sich eben nicht um Theaterstücke handelte. In diesem Falle ist das aber ebensowenig ein Mangel, wie etwa die Tatsache, daß ein Versatzstück nur auf der Seite bemalt ist, die dem Publikum zugekehrt ist, oder daß ein Schauspieler, von dem man blos den Kopf sieht, nicht im vollen Kostüm steckt. Bei Goethe merkt man überall den wissenschaftlich gründlichen, vielseitigen, objektiven Beobachter: den Botaniker, Geologen, Anatomen, vor allem den Zeichner. Daher ist Goethe ein Studium, an Schiller aber ist nichts zu verstehen — er wirkt augenblicklich. Goethe arbeitet ohne Lärm, bei Schiller hallt es von Donner und Hagel, von Kanonenschüssen und Trompetenstößen, er ruft die Elemente zusammen und beschwört die Geister des Krieges. Es wird gewiß jeder Stunden haben, in denen er eine solche Kunst für unvornehm hält und vielleicht mit Recht; aber ungerecht wäre es jedenfalls, ihre Existenzberechtigung zu leugnen. Wenn die Militärmusik ertönt, mit Blechinstrumenten, zwei Reihen Pfeifern und einer riesigen Trommel, so stürzt alles ans Fenster. Solche kompakten Genüsse gehören auch zur Oekonomie des menschlichen Lebens, und wer behauptet, er könne sie leicht entbehren, ist entweder unehrlich oder temperamentlos. Es gibt fast

keine Lebenslage, in der Goethe einem nicht ein stiller und freundlicher Berater sein könnte. Schiller paßt nicht in jede Stimmung, aber in gewissen Momenten des Lebens ist er unersetzlich. Schiller ist ein Tonikum. Seine Größe ist die Einseitigkeit.

Wenn wir bei der Vergleichung zwischen Goethe und Schiller einen Moment verweilen wollen — obgleich sie, wenn ich nicht irre, schon hie und da gemacht worden ist — so würde uns vielleicht als typischester Unterschied dieser ins Auge fallen: Goethe ist ein Statiker, Schiller ist ein Dynamiker. Diese Klassifizierung hat das Mißliche jeder Formel, daß sie etwas Lebendiges unter einen Begriff zu bringen sucht, was schlechterdings unmöglich ist; sie hat aber auch die Vorteile der Formel, indem sie zwei große Gruppen herstellt, die, über die bezeichneten Individuen hinaus, prinzipielle und generelle Bedeutung haben. Für Goethe, den Statiker, steht im Mittelpunkt seines Lebens, Denkens und Schauens, das Ruhende, das Sein; für Schiller das Bewegte, das Werdende. Während Schillers wissenschaftliches Lieblingsinteresse der Geschichte gewidmet ist, greift Goethe zur Naturwissenschaft, und es ist bemerkenswert, daß auch hier ihn nur die statischen Gebiete anziehen und zur Produktion reizen. In der Betrachtung des menschlichen Körpers ist es die Osteologie, die Lehre vom festen Gerüst des Körpers, die ihn zu wissenschaftlichen Entdeckungen anregt, während ihn die Physiologie, die sich mit den Veränderungen des Körpers befaßt, fast gar nicht beschäftigt. Er entdeckt einen neuen Knochen: ein neues statisches Element des menschlichen Körpers. In der Botanik ist es ebenso die Morphologie, die Wissenschaft von der dauernden Gestalt der Pflanzen, die sein Arbeitsgebiet ausmacht; ja die ‚Urpflanze' ist sogar der gewaltsame Versuch, die verschiedenen Entwicklungsstadien der Pflanze auf ein einheitliches, stehendes Grundprinzip zurückzuführen: aus dem Werden ein Sein zu machen. Auch in den anorganischen Naturwissenschaften dominiert die Mineralogie, für die er eine große Leidenschaft besaß; aber merkwürdigerweise ist die Chemie, die Grundlage aller Mineralogie, für ihn von weit geringerm Interesse: eben weil auch sie die Lehre von den Umwandlungen der Kräfte und Elemente behandelt und eine in ihren Grundlagen rein dynamische Wissenschaft ist.

Nach dem Gesagten braucht nicht erst näher motiviert zu werden, warum Goethe als Lyriker ebenso bedeutend war wie Schiller unbedeutend, und warum umgekehrt wiederum Goethe niemals ein richtiges Drama geschrieben hat, warum Goethe sich so stark und dauernd mit der Geschichte der bildenden Kunst beschäftigt hat, und warum Schiller sich mehr der politischen und sozialen Geschichte zuwandte und so weiter. Nur auf eine anscheinend widerspruchsvolle Tatsache sei noch hingewiesen: Goethe reiste viel und schrieb viele und lange Reisebeschreibungen und zwar eben, weil er ein Statiker war. Denn der Reiseliebhaber, obschon fortgesetzt bewegt, hat sein jeweiliges Interesse doch immer nur auf ein Ruhendes gerichtet, und sämtliche Disziplinen, die sich mit der Reiseliteratur

berühren: Ethnographie, Geographie, Archäologie, Geognosie fußen durchwegs auf statischen Prinzipien.

Dahingegen ist Schiller ein so vollständiger Dynamiker, daß man sagen darf: er war überhaupt nichts andres. Alles an ihm ist Bewegung, Bewegung als Selbstzweck. Das Vehikel, womit er sich und die andern in Bewegung setzt, ist sein Idealismus. Der spezifische Idealismus Schillers ist nichts andres als der überwältigende Ausdruck seines ungeheuern Temperaments, seiner außerordentlichen persönlichen Spannkräfte. Wenn man von Schillers Idealismus Schiller abzieht, so bleibt nicht etwa eine bestimmte künstlerische oder philosophische Richtung zurück, sondern einfach gar nichts. Sein Idealismus, elementar, schrankenlos, konzessionslos, hat gewissermaßen eine reine Quantitätswirkung. Sein leidenschaftlicher Optimismus war so groß, daß er nur herausschreien konnte, was er zu sagen hatte. Er vermochte nur in Majuskeln zu schreiben. Er ist immer ungenau, denn er hat keine Zeit. Eine ungeheure innere Bewegung wirbelt ihn unaufhaltsam nach vorwärts. Oscar Wilde sagt einmal: „Eine Weltkarte, in der das Land Utopia nicht verzeichnet ist, verdient keinen Blick, denn sie läßt die eine Küste aus, wo die Menschheit ewig landen wird. Und wenn die Menschheit da angelangt ist, hält sie Umschau nach einem besseren Land und richtet ihre Segel dahin. Der Fortschritt ist die Verwirklichung von Utopien." Diese Art des menschlichen Fortschritts hat Schiller sein ganzes Leben hindurch gepredigt. Auf seiner Weltkarte war das Land Utopia die Hauptprovinz. Und in diesem Sinne muß Schiller ein Programm für alle Dichter sein, weil ohne dieses Programm ein echter Dichter gar nicht möglich ist. Seine Form kann nie mehr die unsrige werden, denn sie war nur eigens für ihn adaptiert; aber seine ganze Art, zu sehen, zu leben, zu sein, kann immer noch vorbildlich wirken. Unsre heutigen Dichter ‚können' eine Menge, und sie können wahrscheinlich mehr als er. Was sie aber nicht machen können, das ist der unnachahmliche Entrain, das unvergleichliche Pathos, das Schillers Dichtungen für jeden Geschmack etwas unbedingt Poetisches verleiht. Dieses Pathos wird sofort Deklamation, wenn es nicht von einer Persönlichkeit getragen wird, die es wirklich an sich und in sich erlebt hat, ja mehr noch: die nichts andres ist als die empirische Form, die Erscheinung, in der dieses Pathos sich seinen gewaltsamen Ausdruck schafft. Darum wird Schiller auch so selten gut gespielt, denn um etwa ein glaubwürdiger Posa zu sein, müßte einer selbst ein Stück Schiller sein, ein Stück jenes übermächtigen, konzentrierten Willens zum Idealismus.

Sein Weg war der Weg nach oben, nach aufwärts, weg von der Erde, weg von dem Gestern, selbst weg von dem Heute. Alle seine Mängel kommen daher, aber auch alle seine Größe. Er verstand nur wenig von der Natur, von den Frauen und überhaupt von den Dingen, die ihn umgaben, denn er pflegte seinen Blick nicht geradeaus, sondern nach oben zu richten. Er sah von den Dingen weg, aber nicht in Un-

wirklichkeiten der Vergangenheit, die nie waren, sondern in Wirklichkeiten der Zukunft, die noch nicht sind. Das war das Dichterische an ihm.

Denn ein Dichter ist ja schließlich nichts andres als ein Mensch, der von der Zukunft mehr versteht als von der Gegenwart.

Nach dem Ball / von Peter Altenberg

(Eine Mama an dem Bette ihres vom ersten Balle ermüdet eingeschlafenen Töchterchens. Die Balltoilette liegt ungeordnet herum.)

„Ihr erster Ball. Auch ich hatte einst einen solchen. Damals liebte ich fanatisch meine französische Gouvernante, Mademoiselle Niclée, meinen Kanarienvogel (Tappage) und den ernsten Hofmeister meiner Herren Brüder, namens Königshofer. Ich lebte in einer Traumwelt. Es war einfach im Leben die Fortsetzung der Lektüre meiner Kinderbücher. Aber als ich auf meinen ersten Ball kam, brach das ernste poesielose Leben über mich herein und begrub mich unter seiner realen Last. Momentan. Mein Ballkleid bereits machte mich eitel, und ich begann zum ersten Mal zu glauben, daß ich liebenswert sei. Bis dahin hatte ich es geglaubt, daß ich zum Lieben geschaffen sei; nun aber kam ich sogleich zu der falschen und irrtümlichen Auffassung, daß ich zum Geliebtwerden geeignet sei! Damit begann eigentlich alles Unglück. Wir können es nicht erklären, aber es ist so! Solange wir den Wald und seine Bäume lieben, ist alles in Ordnung. Sobald wir aber erwarten, daß er und seine Bäume uns liebhaben, wird alles traurig und gefälscht. Denn er hat uns jedenfalls nie annähernd so lieb als wir ihn! Auf meinem ersten Ball entstanden Eifersucht, Neid und Sinnlichkeit. Es lag das Gift in der Luft. Man atmete es ein wie ein Betäubungsmittel, um nicht mehr wahrhaftig und träumerisch zu bleiben wie bisher!

Ein junger Herr drückte mich beim Tanzen an sich; ein andrer gab mir alle seine Kotillonbouquets; einer nippte aus meinem Glase, aus dem ich getrunken hatte; einer blickte mich an in zehrender Melancholie; einer preßte meine Hand rasch und flüchtig; einer brachte mir Limonade; einer sagte nichts und tat gar nichts, sondern stand die ganze Nacht in meiner Nähe; einer stellte sich übertrieben lustig; und einer half mir in die Schneeschuhe hinein wie ein demütiger Sklave. Diese eine Nacht hat mich ruiniert und aufgeklärt. Ich hielt mich für wertvoll! Ich geriet in den Schwindel und in die Verlogenheit der Welt! Ich verlor meine edle Kindheit auf Nimmerwiedersehen in dieser einen ersten Ballnacht!" (Lange Pause) — —

„Geliebtestes Geschöpf, mein vergöttertes Töchterchen, wenn ich dich jetzt, nach deinem ersten Balle, erwürgte, leistete ich dir vielleicht den allerbesten Dienst!"

(Sie richtet sich auf, beugt sich über die Schlafende.)

(Das Mädchen erwacht, richtet sich auf dem Kopfpolster auf, sagt schlaftrunken): „Herr Baron, wenn Sie so mit mir tanzen, verliere ich ja die Besinnung, und das darf ich doch nicht; haben Sie Erbarmen." — —

Die Mutter steht entsetzt da — — —.

Dann setzt sie sich in einen Fauteuil, verbirgt den Kopf in die Hände, weint bitterlich — — —

Der Vorhang fällt.

Major Barbara

Die Heilsarmee, ihre Beschreibung, Zergliederung und Ablehnung, ist für Shaws Komödie nicht Ziel — so wenig wie die Verspottung der Medizinmänner für den ‚Arzt am Scheideweg' die Endabsicht gewesen ist — sondern nur Vorwand, Mittel, Hintergrund und Milieu. Es ist ein Milieu, in dem Shaws Gedanken noch am ehesten Farbe, Blut und Körper erhalten konnten. Aber es ist zur Not durch ein andres Milieu zu ersetzen, in dem dieselben Gedanken durch andre Illustrationsfakten zum Siege zu führen wären. Auf den Sieg dieser Gedanken kommt es Shaw in erster Reihe an. Er will wirken, ins Leben, in unser aller Leben greifen, es auf eine Basis der Vernunft, der Gesundheit und der Schönheit stellen — und er ficht gegen die Macht, die uns in der Dunkelheit hält, und eifert für die Macht, die seiner Meinung nach das Licht selber ist. Ex divitiis lux. Reich werden ist alles. Ehrlich währts am längsten, und darum hätte Shaw nichts dagegen, daß man zu Einbruch, Brandstiftung, Raub und Mord griffe, ehe man vom Schicksal Armut hinnähme, und daß alle Erwachsenen schmerzlos, aber unerbittlich getötet würden, die ein geringeres Jahreseinkommen als siebentausenddreihundert Mark hätten. Darüber läßt sich streiten. Wahrscheinlich geht eben so viel moralisches Kapital, kulturfördernde Energie, künstlerischer Elan, kurz: Lebenskraft im Shawschen Sinne durch Reichtum zugrunde, wie durch Armut geistige Größe verkommt, körperlicher Reiz verwelkt und menschliche Güte verhärtet. Unbestreitbar aber und in diesem Falle schließlich auch am wichtigsten ist es, daß Shaw selber durch seine wachsenden Bezüge weder an seinem Gehirn noch an seiner Leidenschaft Schaden genommen hat. Mag er Kapitalist geworden sein: er wird immer ein revolutionärer Schriftsteller bleiben und ist es in ‚Major Barbara' mehr als je. Er stachelt die Trägheit, befeuert den Mut, entlarvt die Heuchelei, eröffnet Perspektiven, durchleuchtet Probleme, vernichtet Vorurteile und verschreibt Heilmittel, und da wir bereits festgestellt haben, wofür und wogegen, fragt es sich jetzt, was diesem fanatischen Sozialethiker die Kunst der Polemik und die Kunst des Dramas zu danken haben.

Shaws polemische Kunst ist mit seinen höhern Zwecken gewachsen. Er stichelt nicht mehr, sondern schlägt zu. Er kitzelt nicht mehr das Zwerchfell, denn es erscheint ihm nicht als der Sitz des Gewissens, das er wecken will. Wenn er auch in ‚Major Barbara' witziger ist als irgendwer im heutigen Europa, so ist er es nebenbei und unvermeidlicher Weise, weil eben niemand aus seiner Haut kann. Aber er legt keinen Wert darauf und würde, im Gegensatz zu manchen seiner Geistesbrüder, Hekatomben von Witzen opfern, um die Entwicklung einen Schritt vorwärts zu bringen.

Man müßte kein Ohr für die Schlachtmusik des Zorns und der Begeisterung haben, um hier die Tanzmusik des Hohns und der Sophistik zu entbehren. Man braucht sie übrigens nicht einmal zu entbehren. Shaw ist teils zu beweglich, teils zu schamhaft, als daß sich sein Ernst zur Pathetik verdicken könnte. Mozart ist nicht umsonst seine ganze Liebe. Shaw bedarf ebensowenig wie jener zu einer Jupitersymphonie eines Wagnerschen Orchesters. Er vertraut der Originalität und Wahrheit seiner Melodie und verzichtet nicht nur auf die hypnotischen Künste einer üppigen Instrumentierung, sondern leistet sich auch nach dem Allegro ein Scherzo, vor dem Andante ein Menuett.

Aber sind das die Elemente eines Dramas? Einem unpedantischen Talent wie Shaw kommt man mit Pedanterie nicht bei. Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf? Die geistige Armut des deutschen Dramas, soweit es auf unsre Bühnen gelangt, ist heute so bejammernswert und wird in so geringem Maße durch technische Künste verhüllt, daß man einen fruchtbaren Kopf wie Shaw auch dann loben und preisen müßte, wenn er sich noch viel weniger um die Gesetze der Komposition kümmerte. Gewiß: er denkt nicht daran, es seinen Zuhörern leicht zu machen. Er läßt in der letzten Szene des letzten Aktes Dinge sagen, die blos im Anfang oder selbst erst in der Mitte gesagt zu werden brauchten, um allerhand Mißverständnisse und Unklarheiten zu verhüten. Er ist von manchen Situationen, die ihn aus irgend einem Grunde amüsieren, nicht wegzukriegen, vernachlässigt andre und schert sich den Teufel darum, daß infolgedessen sein dramatischer Organismus eine geschwollene Backe, ein zu kurzes Bein, einen eingefallenen Bauch und ähnliche Abnormitäten aufzuweisen hat. Wenn nur Hirn, Lunge und Herz gesund ist! Weiß Gott, das sind sie! Das Hirn ist Undershaft, der Kanonenkönig und Multimillionär, der Shaws Überzeugung von der weltbeherrschenden und menschenbeglückenden Macht des Geldes zugleich verkündet und verkörpert. Ja, auch verkörpert. Ich glaube nämlich nicht, daß ich es nur meiner ergänzenden Phantasie zu danken habe, wenn ich diesen Vater Colossus greifbar vor mir sehe. Es wird doch wohl der Schwachsinn unsrer gangbaren Theaterautoren, deren Figuren nichts zu sagen haben und auch das nicht in einer menschenwürdigen Form können, dieser unerträgliche Schwachsinn wird es doch wohl verschuldet haben, daß uns eine gedankenreiche und redegewandte Dramengestalt wie eine leblose Konstruktion erscheint. Warum denn? Man denke sich statt der landläufigen Müller, Schulze, Meyer und Cohn, etwa Carl Fürstenberg, Harden, Moritz Heimann und die Eysoldt zusammen, und es werden Gespräche entstehen, die, wörtlich auf die Bühne gebracht, den Shawschen

Dialogen an Schärfe der Dialektik, Glanz des Ausdrucks und Schlagkraft des Witzes nichts nachgeben werden. Ausnahmemenschen? Aber mit diesen Eigenschaften sind auch bei Shaw nur die Ausnahmemenschen ausgerüstet. Charles Lomax, Peter Shirley und Bill Walker sprechen keinen irgendwie wertvollen Satz, während Adolphus Cusins, in allen Sätteln gerecht, klassischer Philologe und Offizier der Heilsarmee, Jünger des Dionysos und Kind der Gegenwart, nicht umsonst ein Dichter genannt und nur nach Verdienst Schwiegersohn und Nachfolger eines modernen Heros wie dieses Undershaft wird. Cusins ist, um bei dem anatomischen Bilde zu bleiben, die Lunge des Dramas. Durch ihn atmet es als Drama, ohne ihn würde es zusammenschrumpfen, weil mit diesem kühlen, frischen, starken, anmutigen und immer gutgelaunten Kulturprodukt nicht allein Undershafts unentbehrliches Gegenspiel, sondern auch die Ergänzung Barbaras dahinfiele. Barbara aber ist das Herz des Dramas. Ihr Vater Undershaft macht dem Professor Cusins, der sie besitzen zu müssen behauptet, den Vorwurf, daß er, wie alle jungen Menschen, den Unterschied zwischen einer jungen Dame und einer andern gewaltig übertreibe. Cusins ist auch in diesem Falle nicht unreif, sondern weise. Denn Barbara hat nicht ihresgleichen oder doch nur in Shaws eigener Welt, in jenen — bald Candida, bald Cecily, bald Jennifer genannten — Frauen von untrüglichem Takt, innerer Gesundheit, unbeirrbarer Schaffensfröhlichkeit und gefestetem Gefühl, die ein Schimmer von weiblicher Genialität umschwebt und verklären würde, wenn ihr Schöpfer sie nicht durch kleine große Eingebungen seiner Charakterisierungskunst auf der Erde festhielte. Solch eine Eingebung ist es, daß Barbaras Trauer über den Abbruch ihres Seelenrettungswerkes sofort vergeht, wie ihr Vater ihrer Eitelkeit durch die rhetorische Frage schmeichelt, ob sie einen Mann ins Herz treffen könne, ohne daß ein Zeichen an ihm zurückbliebe. Das ist ein Beispiel von vielen und ein fast grobes dazu. Auch in ‚Major Barbara' beglaubigt der Dauerredner Shaw sein Dichtertum durch nichts so unzweideutig wie durch das, was er halb oder ganz unausgesprochen läßt. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist von einer Reinheit, Zartheit und Verhaltenheit, daß sie wiederum nur in Shaws eigener Welt ihresgleichen sucht.

Der Regie der Kammerspiele lag es ob, das zufällige Milieu und die unsterbliche Gedanklichkeit der Komödie zugleich zu betreuen. Das Milieu wurde lebendig, an manchen Stellen aber theatralisch überlebendig, besonders da, wo der Diener der Lady Undershaft sich benahm, wie es außer der ungeeigneten Lady der Kammerspiele keine Lady dulden würde. Ob die Gedanklichkeit durch die Darstellung zu kurz gekommen ist, hätte ich zu beurteilen gewußt, wenn ich das Stück erst gesehen und dann gelesen

hätte. Da ich es aber beinah auswendig kannte, erwartete ich jeden Satz mit zu großer Freude, als daß ich mich, sobald er vernehmlich gesprochen wurde, irgendwo durch mangelnden Nachdruck hätte geschädigt fühlen können. Schlimm aber war, wieviel und was für Sätze überhaupt nicht gesprochen wurden! Striche sind notwendig. Nur daß sie gerade in dieser Komödie eher das Milieu als den Gedankengehalt treffen mußten. Reinhardt wird erwidern, daß dadurch die Bühnenmöglichkeit des Stücks noch mehr beeinträchtigt worden wäre. Dies ist darum ein Irrtum, weil hier Bühnenmöglichkeit ja einzig für diejenigen vorauszusetzen war, denen dies Milieu nichts und dieser Gedankengehalt alles ist. So blieb die Regie den Hauptdarstellern ein paar ihrer unfehlbarsten Wirkungen schuldig, ohne die Wegener immer noch ein intelligenter und gütiger Undershaft, Abel ein witziger und behender Cusins und die Höflich eine wunderbar klare und stolze Barbara war.

Hans Pfitzner / von Paul Bekker

Es ist ein Land der Visionen und heimlichen Entzückungen, in welchem Dichter und Komponist des ‚Armen Heinrich' und der ‚Rose vom Liebesgarten' Hand in Hand miteinander wandeln. Schemenhaft nur sind die Bilder, welche sie uns zeigen, blaß und blutleer die Gestalten — zarte Kinder einer Phantasie, die das grelle Tageslicht nicht zu ertragen vermag und nur im zittrigen Halbdunkel ihr Feuer erstrahlen läßt. Die Dichtungen zu beiden Tondramen Pfitzners — an Bühnenwerken hat er außerdem nichts sonderlich Erwähnenswertes neben ihnen geschaffen — stammen von James Grun. Im ‚Armen Heinrich' hielt sich Grun ziemlich eng an die vorliegende Sage. Er lieferte Pfitzner ein zwar nicht sonderlich bühnenwirksames, immerhin teilweis poetisch schönes und dem Komponisten zusagendes Textbuch. Die Sage von dem siechen Helden, den gläubige Liebe heilt und beglückt, war ein Thema, welches einem noch völlig von dem faszinierenden Zauber Wagnerscher Kunst umstrickten jungen Musiker aufs tiefste fesseln mußte. In der Tat gab Pfitzner mit der Komposition — er war vierundzwanzig Jahre alt, als er sie schrieb — eine Probe erstaunlicher Frühreife und selbständiger Eigenart. Es finden sich Partien in diesem Musikdrama — ich denke an die Reiseerzählung Dietrichs, an das Instrumentalvorspiel zum zweiten Akt — welche unbedingt den schönsten Eingebungen eines neuern Musikers beigezählt werden können. Immerhin bleiben es einzelne Stücke — im ganzen ist Pfitzner noch zu sehr in seinem großen Vorbilde befangen, um sich durchaus frei bewegen zu können. Weit schärfer ausgeprägte Physiognomien zeigt die später geschriebene ‚Rose vom Liebesgarten', ein Werk, dem trotz seinen hohen künstlerischen Werten

noch manche große Bühne verschlossen geblieben und daher auch die Teilnahme der Kunstgemeinde nur in unzureichendem Maße zuteil geworden ist.

Ein Hymnus auf die Liebe ist Pfitzners 'Rose' — doch diese Liebe ist nicht irdischer Herkunft. Sie stammt aus abstrakten Regionen, wo das Sonnenkind thront und Frau Minne herrscht. Nicht die Frau Minne des derben Mittelalters, die sehnsuchtsvoll verlangende, lebensfrohe, sondern eine andre Frau Minne, vor deren Thron Menschenkinder nie treten dürfen, eine, an deren Eingangstor der Winterwächter Tod steht, deren Reich sich in fernen Wolkennebeln verliert. Ein Liebeshymnus in Form eines allegorischen Frühlingsmärchens.

Siegnot, ein junger Edeling, erhält die Rose und wird dadurch zum Wächter des Liebesgartens erhoben, den er vor dem Eindringen feindlicher Wintermächte schützen soll. Im Waldgrunde vor dem Tor, an welchem Siegnot wacht, ist das Reich Minneleides, der Quellnymphe. Siegnot erblickt sie, Liebe erfaßt ihn. Er schmückt Minneleide mit den königlichen Abzeichen seiner Wächterwürde: Stirnreif und Rose. Mit ihr vereint will er aus dem Waldgrunde wieder emporsteigen zum 'flammenden Garten'. Doch Minneleide schaudert vor dem ungewohnten Glanz, der ihr entgegenstrahlt, zurück; sie vermag ihre kleinliche Furcht nicht zu überwinden. Donnernd fallen die Tore des Paradieses vor dem zweifelnden Paare zu — der Nachtwunderer zieht im Gewitter herbei, seine Knechte überwinden den durch Verlust der Rose seiner Zaubermacht entkleideten Siegnot. Minneleide wird von den Zwergen in den Berg geführt. Mühsam folgt ihr der verwundete Geliebte, um den Räuber zu strafen. Im Berge herrscht der Wunderer. Abwechselnd durch Drohungen und Schmeicheleien versucht er, Minneleide seinen Wünschen gefügig zu machen. Er verachtet die Weiber und schätzt sie einzig als Mittel zur Lust. Als Siegnot erscheint und ihn zur Buße für das begangene Unrecht auffordert, höhnt er ihn. Da glüht noch einmal ekstatische Begeisterung in dem verstoßenen Paradieseswächter auf. Er umschlingt die Pfeiler, und donnernd stürzt mit ihnen das Reich der Unterirdischen zusammen. Siegnot und der Wunderer samt seinen Knechten sind vernichtet: nur Minneleide und ihre Frauen haben das Leben gerettet. Durch Liebeswunder geläutert und gestählt, von kleinlicher Bangigkeit durch den schwersten Verlust befreit, wagt Minneleide jetzt mit dem toten Geliebten den Gang, vor welchem sie mit dem Lebenden zurückschauderte. Die leuchtende Rose weist ihr den Weg aus der Tiefe des nächtlichen Reiches empor zum Lande des Lichtes. Düstere Trauergesänge klingen ihr entgegen. Doch Minneleides Schmerz scheut den Tod nicht — ihre Liebe vermag jetzt auch das Leben zum Opfer zu bringen. Krone und Rose gibt sie dem Toten zurück und bietet ihren Leib als Sühne dar. Das Erlösungswunder ist vollbracht, Minneleides freiwilliges Liebesopfer weckt neues Leben. Der Liebesgarten entfaltet seine Zauber wieder; in ihm vereinigen sich Siegnot und Minneleide zu gereinigtem Dasein.

In dieser Dichtung ist nur eine einzige Figur, die sich innerlich ent-

wickelt und im Verlaufe der Handlung Farbe gewinnt: Minneleide. Ein elbisches Wesen ist sie, eine Erdgeborene, die nach Höhen verlangt, ein armes, zum Leiden erkorenes Weib, welches durch die Liebe des Mannes beseelt und einem reineren Dasein gewonnen wird. Eine Undine des Waldes. Hier lag der dichterische Kern des Werkes. Von hier hätte die Entwicklung ihre Fäden spinnen und sie zu einem Drama von der Läuterung des Weibes durch die Liebe verknüpfen müssen. Das Emporsteigen dieser ängstlichen, lichtscheuen Elfe an das hellstrahlende Tageslicht, der Verrat an dem ihr schrankenlos vertrauenden Geliebten, den sie durch ihre Feigheit ins Verderben zieht, ihr Versagen, als der Zauberer im Berg ihr eine letzte Möglichkeit zur Rettung zeigt und dann — nach dem Tode Siegnots — die plötzliche Umwandlung ihrer sinnlichen Leidenschaft zu einer alle Schrecken und Drohungen verachtenden Liebe, die auch das Leben gern zum Opfer bringt: das etwa wären die Stufen gewesen, die der Dichter hätte hinansteigen müssen. Er hat sie angedeutet und wohl empfunden, daß die Erscheinung Minneleides den Kernpunkt seines Dramas bildet. Es ist ihm aber nicht gelungen, dieses Bestreben zum Ausdruck zu bringen, alle Kraft in der Tat auf Minneleides Entwicklung zu konzentrieren, und die übrigen Personen um diese eine Hauptfigur zweckmäßig zu gruppieren. Er wollte zu viel geben und hat daher weniger gegeben, als ihm vielleicht bei schärferer Umgrenzung seines Zieles zu erreichen möglich gewesen wäre. Die Bedeutung Minneleides, als Trägerin der dramatischen Entwicklung, kommt deutlich erst im Nachspiele zur Geltung. Vorher dominieren die nur für Episoden brauchbaren Erscheinungen des Liebes- und des nächtlichen Zauberreiches. Sie gaben dem Dichter und dem Musiker Gelegenheit, ihre lyrische Stimmungskunst zu zeigen, aber sie wurden dem Dramatiker verhängnisvoll. An diesem Uebel krankt die Oper. Sie ist etwas andres geworden, als sie hätte werden sollen. Pfitzner liebt die passiven Helden und die handelnden Frauencharaktere. Bereits im ‚Armen Heinrich' hat er ein solches Thema behandelt — ein Weib, das sich aus Liebe zum Manne zum Opfer darbietet. In der ‚Rose' waren die Vorbedingungen etwas andrer Art. Hier die psychologische Umwandlung vom genußsüchtigen Begehren zum opferwilligen Folgen in Not und Tod darzustellen: das wäre eine Aufgabe von hoher Eigenart gewesen. Die Lösung ist nur zur Hälfte gelungen. Ueberflüssig und schädigend erscheint vor allem die künstlich durchgeführte Natursymbolik. Die sich daraus ergebenden Schwächen der Dichtung haften dem Werk als untilgbares Gebrechen an und haben auch viel dazu beigetragen, ihm den Weg auf die Bühne zu verlegen. Ist doch die bisherige Geschichte der ‚Rose vom Liebesgarten' eine Geschichte von der Rose Pilgerfahrt.

Pfitzner wollte indessen offenbar ein Märchen — kein Seelendrama. Seine Phantasie erfreute sich an den bunten Erscheinungen einer vielgestaltigen Zauberwelt, ihn reizte mehr der romantische Rahmen als die Liebestragödie, welche sich innerhalb dieses Rahmens abspielte. Kobolde,

und Elfen, Gottheiten und mächtige Unterweltler, Blütenwunder und Waldesschweigen, Mondlichtszenen und Quellenrauschen „Zauberlieder, Wunderweisen Aus den ew'gen Minnekreisen": das sind die Bande, welche den Musiker an die Dichtung der ‚Rose vom Liebesgarten' knüpfen. Ihnen lieh er die innigsten, tiefsten Töne, welche ihm erklangen; an ihnen erschöpfte er die Quellen seiner Schöpferkraft. Die Fabel, um welche sich diese Umgebung gruppierte und die eigentlichden Anlaß zu all dem Stimmungszauber gab, nahm er als unvermeidliche, aber nebensächliche Beigabe mit in Kauf. So kam auch von seiten des Musikers ein verhängnisvoller Zwiespalt in das Werk und störte die einheitliche Bühnenwirkung, indem das Interesse des Hörers durch theatralische Dekorationseffekte und lyrische Intermezzi vom Fortgange der Handlung abgelenkt wurde.

Es ist schwer, einem Werke wie Pfitzners ‚Rose' mit solchen kritischen Bedenken entgegentreten zu müssen. Um so schwerer, als die Partitur, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, eine der wertvollsten Gaben aus der nachwagnerschen Zeit bedeutet. Nicht nur die Plastik und Schärfe des Ausdrucks — auch die Technik ist zu einer exzeptionellen Höhe gediehen und bringt mühelos das Gewollte zum Ausdruck. Die Art des Aufbaus wurzelt natürlich auch hier in dem Wagnerschen Vorbild. Das Orchester wird zum Träger und Vermittler der Bühnenvorgänge und ist mit einer außerordentlichen Kunstfertigkeit behandelt. So falsch es wäre, die Bedeutung des vokalen Teiles in der ‚Rose' zu unterschätzen, so liegt das Hauptgewicht doch unbestreitbar im instrumentalen Part.

Hier findet sich eine gewisse Uebereinstimmung zwischen Pfitzner und Strauß. Beide verlegen den Schwerpunkt ihrer gestaltenden Tätigkeit in das Orchester — das Spiel auf der Bühne wird mehr und mehr zur illustrativen Begleitung und Erläuterung instrumentaler Vorgänge. Dieser Zusammenhang wird indessen der einzige sein, welcher zwischen zwei so entgegengesetzten Naturen wie Pfitzner und Strauß besteht. In ihnen, den begabtesten der lebenden Musikdramatiker, verkörpern sich die beiden schärfsten Extreme der modernen Kunst Es ist ihnen daher auch nicht erspart geblieben, zu Parteipäpsten erhoben zu werden. Namentlich Pfitzner, der vom Erfolge weniger Begünstigte, wird seit einiger Zeit von Leuten, denen Strauß neuerdings zu unmoralisch geworden ist, als heimlicher Kaiser gefeiert. Ich schließe mich dieser Meinung nicht an: mir fehlt noch dasjenige Pfitznersche Werk, dem ich bedingungslos zustimmen könnte — eines, welches nicht nur im engen Freundeskreise, sondern auch von der Bühne herab in die Breite zu wirken vermag. Ich glaube wohl, daß Pfitzner fähig wäre, ein solches Werk zu schreiben. Was er bis jetzt gegeben hat, sind Fragmente. Zweifellos genial inspirierte, aber unabgeschlossene, nicht fertig gewordene Taten.

Aus dem ‚Musikdrama der Gegenwart', das bei Strecker & Schröder in Stuttgart erscheint.

Ein Traum / von Julius Bab

Wirklich geträumt und wahrheitsgetreu aufgezeichnet

Es war durchaus kein Zweifel, daß ich mich mit dem alten Goethe im Junozimmer des weimarerhauses befand. Das war der alte Geheimrat im schwarzen Rock mit dem Stern — ich dachte drüber nach, ob es das Jagemannsche oder Stielersche Bild war, von dem ich ihn so kannte. Aber sonst wunderte ich mich gar nicht. Es war ganz der überaus herrliche, majestätische alte Herr, wie ihn Eckermann beschreibt, und mir wurde nicht ganz deutlich, ob ich selber dieser Eckermann sei oder neben ihm amtierte. Jedenfalls befand ich mich in ziemlich subalterner Stellung, doch sehr gehobener Stimmung und stand neben dem alten Goethe, um ihm Handreichung zu tun. Er war nämlich im Begriff, auf langen Tischen inmitten dieser Stube eine Art Ausstellung zu arrangieren — aus allerlei Kisten packte er aus und stellte auf (die Kisten waren plötzlich in der Stube). Was er aufstellte waren — wissenschaftliche Präparate? Kunstgegenstände? Ja — aber nein, sie waren auch zugleich (das widersprach sich durchaus nicht!) geistige Dinge, Begriffliches, Gedankensysteme, Dichterwerke waren es, die er da auf dem Tisch aufbaute — sachte, liebevoll, gemessen jede Bewegung, mit prüfendem und streichelndem Blick.

Auf einmal brachten Männer eine große Kiste herein — von wo? Sie war viel größer als die Tür, aber nun stand sie da. Sie wurde aufgemacht, und drinnen waren — Schillers ‚Räuber'. Das heißt: es war eigentlich ein großes altmodisches Piano, aber doch Schillers ‚Räuber'. Da standen sie.

Der alte Herr ging kritischen Blicks darum herum. Er mochte sie nicht, ersichtlich. (Aha — dachte ich im Traum — das kommt von der literarischen Bildung; das träumst du, weil du's so gelernt hast. Aber alles blieb gegenwärtig.) Also diese merkwürdigen, substanziierten ‚Räuber' gefielen dem Geheimrat im ganzenn icht. Nun entdeckte er aber noch, daß das Ding in sich nicht in Ordnung war: es wackelte. Die Psychologie des Franz Moor nämlich, das heißt: ein Bein des Piano (aber das war natürlich dasselbe!) war zu kurz; das Ganze wackelte. Der alte Herr schüttelte den Kopf. Dann nahm er vom Tisch ein glattes Holzplättchen, bückte sich langsam und schob es langsam, sehr sorgfältig, mit geradezu vornehmer Sorgfalt unter das zu kurze Franz-Moor-Bein. Dann richtete er sich ohne alle Hast auf — ich staunte, daß ein Aufrichten aus gebückter Haltung so edel wirken könne — strich sich an seinem Gehrock herunter und sah zu. Es war in Ordnung, das Räuber-Piano stand jetzt auf seinen festen Beinen, gleichmäßig solide. Da sagte der alte Goethe befriedigt: „Wenn es denn schon keinem wohlgeschaffenen Dinge gleicht, so möge es doch wenigstens sich selber gleichen!"

Und über den korrekten Eckermannstil dieses Satzes wunderte ich mich so sehr, daß ich erwachte.

Englisches Theater / von Theodor Lessing

1

There was a little girl,
Who has a little curl,
Right down in the middle of her forhead,
And when she was good,
She was very, very good,
And when she was bad,
She was horrid.

... An den Landstraßen, wo wir unsrer Jugend Nöte schleppten, welken die Pappelbäume, und jene nordischen Ulmen, in deren Rinde wir einst ihren Namen schnitzten und ein Herz drum herum, werden schon unsre Enkel nicht mehr sehen. Es ist aber eine merkwürdige Sache um dieses Verwelken. In einem kleinen Garten zu Wörlitz stirbt zur Zeit ein alter Baum, welcher aus dem Orient eingeführt worden ist, und all jene krankenden Bäume an den Landstraßen von Mitteldeutschland sind aus Reisern dieses einen Baumes gezüchtet, und daher welken nun alle im gleichen Rhythmus, in dem die Lebenskraft des Väterstammes verbraucht wird. Aehnlich steht es auch um die schöne Rose La France, welche in den europäischen Gärten verdorrt, weil jener Rosenbusch der Provence, aus dem sie gezüchtet wurde, langsam sein Stündchen erfüllet hat. Und als es heute Nacht gar wunderlich unbegründet aus meinem Bette knackte, da sagte ich mir: Nun stirbt der Wald, aus dem dein Lager ist. ... Ich erinnere hier an diese tiefdeutenden Tatsachen, um zu entschuldigen, daß ich an Grenzen analysierenden Ausdrucks gerate, wenn ich versuche zu sagen, was hinter Worten lauert, die uns zu Bezeichnungen von Gattungen dienen, wie etwa hinter den Worten: Engländer, Germane, Grieche, Jude, Slawe. Die unterirdisch geheimen Wurzelfäden, welche Gesamtheiten gleichsprechender oder auf Naturvorgänge verwandt reagierender Geschöpfe zur Lebens- und Todesgemeinschaft verweben, sind keiner rationalen Erklärung zugänglich. Wenn ich etwa bei Taine den Satz lese: Der Engländer ist klug, nüchtern, hölzern, zäh, sentimental, dann frage ich vergeblich, was eigentlich solche Aneinanderreihung von Eigenschaftswörtern bedeute. Schließlich ist doch auch mancher Deutsche klug und nüchtern, und mancher Franzose zäh und sentimental Was aber Pflanzen, Tiere und Menschen zu Kindern einer Sonne, eines Schattens macht, läßt sich nur erfühlen. Das junge Mädchen in Japan, der Schmetterling, der Kirschzweig, oder die Heide, das Meer und die Menschen im Norden von Deutschland — glaubt ihr, daß bloß Assoziationen unsrer Erfahrung uns die Verwandtschaften zwischen all diesem entdecken lassen? Mich dünkt, daß allerorten die Farben, Formen, Blumen, Wolken, Kinder in magischen Verschlingungen stehen, daß die blauen Menschen, die Freudenmenschen, zu dem klaren, goldenen Himmel Beziehungen haben, oder die violetten Unrastmenschen aus dem keuchenden Grau ihres Wanderns und Wohnens zu erklären sind, und daß die Bäume und Blumen sich in

Töne auflösen, und daß die Töne wieder zu Farben werden, und die Farbe zur Form, und kurz, daß die Welt symbolisch ist, und alle Gegenstände nur Transparente, durch die wir hineinblicken in ein Reich schicksalmächtiger Zusammenhänge. Und wenn ich hier somit das Wort: Englisches Theater schreibe, dann lest ihr Herdenvieh von Zeitgenossen, stumpfsinnig, wie ihr schon einmal seid, das Wort genau so, wie ihr es gedankenlos redet und in eureren Zeitungen überfliegt. Und doch lebt darinnen für zartere Sinne die ganze Fülle all dessen, was englische Ambiante ist.

2

In der Tate-Galery Londons hängt das Bild einer stolzen Frau mit einer schlanken Jagdmeute: ‚Diana des Hochlands' steht darunter. Windumweht kommt sie einen steilen Felsenpfad hernieder, hoch oben in Schottland. Es ist das Bild, das Charles William Furse von seinem Weibe und ihrer Heimat gemalt hat. In den Galerien Englands hängen viele verwandte Bilder, schöne stolze Frauen mit ihren Hunden, sehnige, helle Männer, unbewegt und schlank an den Bug ihrer Pferde gelehnt. So haben Sir Josua Reynolds der Große, Thomas Gainsborough der Größere, auch Lawrence, auch Sir John Millais gern jenen wundervoll kultivierten Frauen, Ladies und Herzoginnen, die sie malten, das feine schlanke, englische Windspiel beigesellt. Oder sie malten beherrschte adelige Männer, Shakespeares ‚ritterliches Blut', und daneben jene blonden englischen Rennpferde, die von der selben edlen Art sind, wie die Jünglinge und Herren. Wenn ich nun durch Schlösser, Stadtwohnungen, Sammlungen Englands wandle, durch Galerien, welche überall die beste Seele alter Geschlechter bewahren, dann erschauere ich unter der Mystik eines Zwanges, der die entgegengesetzten Eindrücke zu dem selben Erlebnisse verwebt . . .

Diesen durchbrochenen Turm auf Windsor, Westminsters schlanke Portale im Tudor-Stil, diese zarten, stillen Kinder und die stilisierenden Malereien von Burne Jones und Rossetti, die man so ungerecht mit den Primitiven Italiens zusammenwirft, dann dieses herbe, zweckvolle und starke Kunstgewerbe, den Stil englischer Bücher und die auf Geometrie gestellte Schönheit der Sprache, die magere Linie schöner Frauen, die an die Schlankheit eines edlen Rennpferdes erinnert, oder die Rasenlinien grotesker Parke und die starrsinnige Buntheit ihrer Blumengärten, dann wieder die Kirchen der Puritaner — wie doch alles dieses zum ganzen webt, so daß mich der englische Windhund an meinen englischen Schüler denken läßt, das Rennpferd an eine verehrte Ladie, und der Bulle auf dem Dorfe an Seine Ehrwürden, den Reverend. Alles was man in England sieht, ist auf eine sozusagen excentrische Nüchternheit abgestimmt! Sein äußerster Gegensatz dürfte die niederdeutsche Völlerei und Ueppigkeit sein, jener fettige Urwald flamländischer Mastodonten, der in dionysischen Farbengegröhlen aus dem opalen Pinsel des großen Rubens erblüht. Vergebens frage ich mich: haben hier Kunst und Kultur den Menschen ihren eigenartigen Gestus gegeben,

haben umgekehrt die starren Bedürfnisse englischen Wirtschaftslebens schließlich diese Art von Kunst und Kultur zuwege gebracht? . .

3

Sobald ich im Geiste den gewöhnlichen Engländer neben den seit Jugend mir vertrauten Typus des Durchschnittdeutschen stelle, muß ich an den Gegensatz denken zwischen einem langen, magern, diffusen Windhund und einem treuen, soliden Bernhardiner. Oder ich denke an einen breitbeinigen Ackergaul, den ich pflügen sah auf einem mecklenburger Kartoffelacker bei Rostock; treu und starknackig. Und daneben stelle ich im Geiste ein Rennpferd, schlank, nervös und wohlgepflegt, welches siegreich auf allen Rennplätzen Europas ‚jede Konkurrenz schlägt'. Ich denke an meine Deutschen, diese schwere Masse der Erde, wie an prachtvolle alte Bernhardiner, und mit einiger Rührung stand mir meine Kindheit vor Augen, als ich Jumbo besuchte, den großen Elefanten im londoner Zoologischen Garten. Er ist sehr schwerfällig, breit und ein bischen ungeschickt, und wo er hintritt, da wächst kein Gras. Aber ein Angestellter des Gartens sagte mir, daß bei der Seelenwanderung die Seele eines Schmetterlings sich in Jumbos Leiblichkeit manifestiert habe, und daß es Aberglaube sei, zu wähnen, diese Elefanten seien besonders starke und widerstandfähige Tiere. Kein zartes Reh bedürfe solcher Schonung und Wartung wie dieser Dickhäuter, der täglich hundert Pfund Reis frißt. Dieses Pachyderma sei eine Mimose, und wenn man es aus den Freuden der gewohnten Herde reiße und seine nicht sehr starke Invidualität vereinzele, dann würde das arme Tier wehrlos von andern, weit schwächern Tieren aufgebraucht. Daneben habe Jumbo den redlichsten Willen, sich tressieren zu lassen, und respektiere in Mister Brown, der täglich drei Mal die Elefantenställe reinigt, seinen gottgewollten konstitutionellen Vorgesetzten. Kurz: Jumbo sei ein hochherziges erziehungfähiges Geschöpf, nur komme man nie aus den Sorgen um seine Gesundheit heraus. . . . Bei diesen Worten kehrte ich mich ab, denn mich übermannte das Heimweh. . . . „Ich habe oft einen bittern Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit anderen Völkern eregt in mir peinliche Gefühle." So sagt Goethe, ein Mann, der so miserabel im einzelnen und so achtbar im ganzen ist, und dessen Worte für einen deutschen Schriftsteller dieselbe Bedeutung haben wie Tinctura Valeriana oetherica für einen Mediziner: sie schadet niemals und sie gewinnen die Sympathien all der (fürchterlichen) Menschen, die hinter Goethe ihren Versteck haben.

(Schluß folgt)



Aus München / von Lion Feuchtwanger

Eine Zeitlang schien es, als mühe sich das Schauspielhaus, Münchens literarische Bühne zu werden. Aber als das Hofschauspiel seinerzeit eine wenn auch lässige Konkurrenz begann, gab man dieses mühevolle und wenig einträgliche Streben rasch auf, und heute sind Direktor Stollbergs literarische Ambitionen nichts andres als die kluge und zur Repräsentation vor Publikum, Presse und Zensur notwendige Verbrämung einer geschäftstüchtigen Amüsierbühne. Da nun überdies Stollbergs persönliche literarische Konfession nur zwei Götter anerkennt, Wedekind und Halbe, und da, was das Schauspielhaus sonst an Literatur bietet, sich ohne weiteres als übel gebrautes Ragout aus den Resten des berliner und wiener Schmauses erweist, hat man literarische Offenbarungen von dieser Bühne längst nicht mehr erwartet. Aber schlimm ist, daß allmählich auch die schauspielerischen Qualitäten flöten gehen, die fleißige Sauberkeit des Spiels, die man früher an diesem Ensemble schätzte. Herr J. G. Stollberg hat sich zehn Jahre hindurch als Regisseur von vollendeter Routine und peinlicher Akuratesse gezeigt; gelegentlich spürte man sogar hinter dieser Routine so etwas wie eine freilich nicht eben aufregende Persönlichkeit. Stollberg hat seine Spieler klug ineinanderzufügen verstanden, hat starke Talente früh erkannt und sorglich kultiviert und hat (lange vor dem Run der münchner Maler auf die Bühne) mit Hilfe seines gescheiten und geschmackvollen Beraters Ferdinand Götz vorbildliche Interieurs gestellt. Um so betrüblicher ist es, daß seine Spielleitung mit einem Mal bedenkliche Lücken ins Ensemble einreißen läßt, peinlich unfertige Inszenierungen dem Publikum hinstellt, kurz: in jeder Hinsicht hastig, nervös, zerfahren sich gebärdet.

Lücken im Ensemble. Das Schauspielhaus hat in Gustav Waldau einen Spieler, dessen liebenswürdige Eleganz die Kunst Harry Waldens vielleicht noch übertrifft: aber es weiß ihn nicht zu beschäftigen; in Colla Jessen einen Darsteller von knorriger Kraft: aber die Regie unterstreicht alle Schwächen seiner livländisch-gutturalen Eckigkeit; in Siegfried Raabe einen onkelhaft gemütlichen Humoristen: aber man läßt seine Breite in Langeweile, seine Behäbigkeit in Selbstgefälligkeit ausarten; in Friedrich Carl Peppler einen gescheiten, gewitzten, mit allen Wassern gewaschenen Proteus von Charakterdarsteller: aber da man den häufig Verwendbaren immer verwendet, prägt er sein ganzes ansehnliches Kapital zu der gangbaren Kleinmünze des Routiniers; in Fritzi Schaffer eine würzige, geschmeidige Spielerin: aber eine pädagogische Regie müßte ihr wehren, ihre glücklich erfühlten Momente durch Minuten gräßlichsten Theaters vergessen zu lassen; und auch Alma Linds rauh ursprüngliches Talent bedürfte einer freundlich besorgten Leitung.

Dies ist der kärgliche Weizen aus Stollbergs Spreu. Was sonst in seinem Hause wirkt und webt, ist triste Provinz. Es war vorauszusehen,

daß seine paar Spieler die Theatermöglichkeiten der ‚Revolutionshochzeit' verpuffen lassen würden. Ja, nicht einmal den Per Bunke, dessen duselige Gemütlichkeit der behäbig unkritischen Stadt an sich freundlichst willkommen war, konnten sie zu einem ganzen Sieg führen, und ganz jämmerlich war es, wie man den ‚Arzt am Scheideweg' zu Tode spielte.

*

Auch im Hofschauspiel war in dieser Saison noch nichts von der Zielstrebigkeit zu merken, die ich Kilians Leitung bislang nachrühmen konnte. Spielplan und Spielführung schienen fahrig und unausgeglichen. Hoffen wir, daß diese Sprunghaftigkeit nur auf das Bestreben zurückzuführen ist, einzelnen Autoren, Darstellern, Regisseuren gegenüber längst fällige Verpflichtungen einzulösen.

Man spielte, anscheinend ohne zwingenden Grund, ‚Die Jüdin von Toledo'. Steinrück war Regisseur. Seine Bemühungen, der Aufführung so etwas wie Stil zu schaffen, mußten notwendig an der willkürlichen Zusammensetzung des Ensembles scheitern. Birrons König war ein kläglich gespreizter Hampelmann, Jacobis Manriquez meiningerte unglaublich sonor und würdevoll, Wohlmuts Isaak war eine Molièresche, keine Grillparzersche Gestalt. Herr von Jacobi, der Jüngere, ist im naturalistischen Drama recht verwertbar: als Garceran sprach und agierte er wie ein maskierter Reserveleutenant. Fräulein Rottmann, eine sehr gefeierte Darstellerin, hatte als Esther etliche recht glückliche Momente, aber zumeist war sie heroinenhafter Laune, sandbröckelte, stellte monumentale Posen und fing unversehens an, sehr laut und visionär zu deklamieren, worüber wir alle heftig erschraken.

Wundervoll war die Königin Eleonore der Lossen. Diese merkwürdige Gestalt, die dem Darsteller so wenig faßbare Angriffspunkte bietet, mit ihrer seltsamen Mischung von offiziöser, strengliniger, blasser Moral und heimlicher und in dieser Verborgenheit zwiefach heftiger Animalität macht das ganze liebe, schrullenhafte Werk erst verständlich. Die Lossen schuf, blaß, blond und hoch, Weib und Heilige in einem, diesen erklügelten, der haschenden Phantasie immer wieder entgleitenden Buchmenschen endlich zu greifbarer Wirklichkeit. Und dann brachte die Aufführung eine sehr angenehme Ueberraschung: sie erwies, daß die Hofbühne für Elsa Brünner, an deren Stelle drei Jahre hindurch ein Fräulein Neubke mit runkelrübenzuckriger Naivetät gewaltet hatte, nun endlich Ersatz gefunden hat. Fräulein Terwin — so heißt die neue Spielerin — ist von kleiner, sehr agiler Statur und hat ein Gesicht, das in der Ruhe merkwürdig leer, unbeschrieben erscheint, um im Affekt umso überraschender von den mannigfachsten Wallungen überspült zu werden. Sie hat die feuchten, redenden Augen der Eibenschütz, die Rumpfmimik der Eysoldt, die mit hundert intellektuellen Raffinements geschürte, beredte Animalität der Triesch. Ihre Rabel stand in der Mitte etwa zwischen der Lulu der Eysoldt und der Elga der Triesch.

Ihre Marga in Keyserlings schönem, schwerblütigem und so erstaunlich schlecht komponierten ‚Peter Hawel' wirkte minder überzeugend: aber immer noch zehnfach stärker als die blaß konventionelle Figur des Buches; billigen Theaterwirkungen ging sie mit Takt aus dem Weg. Aller Theatralik ledig blieb auch Steinrücks Peter Hawel, so klug und restlos er der Rolle die letzte Wirkungsmöglichkeit entrang. Wie er den schwerblütigen Mann gestaltet, dem der arme, täppische, mißleitete Sexus finster notwendiges Fatum wölkt: das ließ es fast entschuldbar erscheinen, daß man des feinädrigen Novellisten grobfädiges Drama auf etliche Abende verdienter Vergessenheit entriß.

Aphorismen / von Henriette Riemann

Tu, was du nicht lassen kannst: die Bedingung des Genies. Tu nicht, was du lassen kannst — seine Oekonomie.

* * *

Die Frauen sind die einzigen, die das Sitzenbleiben nicht vor dem Fallen schützt.

* * *

Stark genug sein, um schwach sein zu dürfen: darauf kommt es an im Kampf und im Leben.

* * *

Es gibt Frauen, die sehen so schön aus, wie ein Zwitterding von verlorener Seele und gefundener Form aussehen kann. Es gibt Frauen, die sehen so schön aus, wie ein Zwitterding von gefundener Seele und verlorener Form aussehen kann. Und dann gibt es Laternen. Mit diesen suchen wir Ur-Form und Ur-Seele.

* * *

Die Tragödie mancher Menschen besteht darin, daß sie der Sphinx nicht die Antwort schuldig bleiben würden, sondern ihr zwei geben müßten. Das gilt besonders für die Juden.

* * *

Der Kritiker sollte mitreißen, der Künstler überzeugen.

* * *

Schaffen heißt: kondensiertes Leben für viele. Leben: zersplittertes Schaffen für einige.

* * *

Wir nennen ‚glauben' — ohne Beweise wissen; und ‚wissen' — mit Beweisen glauben.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Charlotte an Sophien den 25sten April

Hör mich, Sophie. Ich habe an den Baron S. . geschrieben. Ich habe ihn beschworen, nicht mehr grausam zu seyn — Was wirst Du sagen? — Ich habe ihm gesagt, wie sehr ich ihn anbete — Ich zittre vor mir selbst und kann mich nicht fassen. Seine Antwort entscheidet mein Schicksal. Die Feder entfällt mir. Leb wohl! leb wohl!

Charlotte an Sophien am 26sten April

Du kennest meine Schwachheit, meine Reue, meine Traurigkeit und meine Liebe, die stärker ist, als alles jenes. Du hast gesehn, welche Last auf meinem Herzen lieget, und welche Schreken es erfüllen. Du weist mehr als alles meine unglückliche Entschließung, eine Person bis zu meinem letzten Athemzuge zu lieben, die mich zeitlebens unglücklich machet. Jetzt, mitten in dieser schrecklichen Situation bekam ich einen Besuch von dem Grafen von P. . und dem Herrn B. . welche gestern Abend bey mir waren. Gott, wie viel Böses hat man mir von dem Baron S. . gesagt! Wenn das wahr ist, so ist er der verächtlichste unter allen Menschen. Ich habe versprochen, dieser Liebe auf immer zu entsagen, ja, meine Freundin, mein Mund hat es versprochen, und meine Pflicht, aber nicht mein Herz, dieses zärtliche Herz, das ewig brennen wird für den unwürdigen Gegenstand, der es entflammte. Ach! Grausamer, wenn Du meine Schmerzen empfinden solltest! warum hast du dich bestrebt, geliebt zu seyn von einer so empfindsamen Seele als die meinige, die mehr Stärke, mehr Standhaftigkeit hat, als du, unwürdiger Abgott meines Herzens. Du kennest nicht die wahre Liebe. Aber Gott wird mich rächen. Eine Creatur, die das Gegenteil von mir ist, soll eben so unempfindlich gegen deine neue Liebe seyn und ein Wesen, das mich verläßt, kann niemals getreu seyn. Nein, du wirst es mir seyn, und deine Unbeständigkeit soll dich martern. Mein Herz soll dich unaufhörlich verfolgen, und nach meiner letzten Stunde soll mein finsteres Schattenbild dich mit Schrecken erfüllen. Ach! Grausamer, ich werfe mich in die Arme eines Gottes. Ich will dein Opfer nicht seyn. — — Ach! meine Freundin, meine zärtliche Freundin, bin ich nicht zu beklagen? Wenn erdoch nur die Menschlichkeit gehabt hätte, mir mein Unglück zu entdecken, und mir seine Treulosigkeit zu gestehen. Ich will lieber sterben durch einen Wetterstrahl, als durch ein schleichendes Gift. Wenn ich einmal verwundet bin, so wünschte ich, daß meine Wunde aufreißen möge. Wann er mir selbst die Augen öffnete, so würde ich einigen Trost haben. Ich würde ihn nicht verachten können, und ich würde in meinem Geliebten die Aufrichtigkeit rühmen, die eine Tugend ist. Aber was sage ich? er hat mich nie geliebt, nein, nie. Dies sind seine eigenen Worte, die er wo gesprochen hat. Ist es möglich unmenschlicher zu seyn? Ungeheuer! Grausamer! Treuloser! Ach! es ist eine schreckliche Marter,

sich von dem getrennt zu sehen, das man liebet, aber es ist noch schrecklicher, wenn man gezwungen wird, es zu verachten. Wie sehr ist der Tod diesem vorzuziehen. Ist die Vernichtung ein großes Unglück, wenn man nicht mehr geliebt wird? Sind wir nur geboren für den innerlichen Streit, für den Verlust? Soll die schwächste Creatur ein Exempel der Stärke seyn, und unser Herz wäre nicht berechtigt, sich einen Gegenstand des Trostes zu suchen. Sind wir denn nichts anders, als das Gelächter der Gesellschaft und ein Opfer der Natur? Wo die Flamme der Liebe brennet, da kann keine Schande seyn. Diese heftigen Eigenschaften finden Entschuldigung in ihrer Stärke, und der Stolz, einen würdigen Gegenstand zu lieben, ist besser, als der Stolz, einem Unwürdigen getreu zu seyn. Wenn mein Geliebter nicht treulos gewesen wäre, so würde ich mir nichts vorzuwerfen haben; nichts, als seine Unbeständigkeit kann den Zauber aufheben, und diese Unbeständigkeit allein machet ihn mir verachtungswerth. Der Treulose! welches Herz hat er zerrissen! ein Herz, das noch gänzlich das Seinige ist! Ach! meine einige Vertraute, wir sind beyde recht unglücklich, und was meinen Schmerz vermehret, ist, daß ich dich nicht ruhig weiß. Was kann ich thun, um Dich zu trösten? Sag mir; befiehl mir. Wann mein Auge nicht so schlimm wäre, so hätte ich Dich besucht. Aber wir werden Gesellschaft haben. Schreib mir, ich bitte Dich, noch diesen Abend, und tröste Deine getreue, beständige und unglückliche Charlotte.

Baron S. . an den Major von T. . H. . den 27sten April

Triumph, Brüderchen! Meine Arzeney hat ihre Wirkung gethan. Ich habe einen Brief von Charlotten erhalten, einen Brief, den ich mit meinen Küssen verzehrt habe. Hatte ich dir nicht gesagt, daß mich das Mädchen liebte? Mit wie vollen Ausdrücken gestehet sie mir ihre Liebe! Sie bittet mich, sie nicht mehr mit meiner Unbeständigkeit zu quälen. Ich hatte ihr zum Possen Bekanntschaft gemacht mit einer liebenswürdigen Dame, und ich schwöre Dir, Major, die Sache wäre beinahe Ernst geworden. Aber ganz darf ich die Rolle des beleidigten Liebhabers noch nicht aufgeben. Ich habe schon zweymal an sie geschrieben, habe die Schuld ihr vorgeworfen, daß sie mich gezwungen hat, sie zu verlassen. Ich erfuhr gestern, daß sie herzlich krank sey, habe ihr eine vortreffliche Arzeney gesandt, die, wie ich hoffe, ihr besser helfen soll, weil sie von meiner Hand kommt, als wenn sie ihr vom Galen selbst verschrieben wäre. Ich habe Sophien noch nicht wieder besucht. Ich kann meiner Empfindlichkeit noch nicht ganz absagen, und sie bahnet mir den Weg zum Herzen der Charlotte. Ich muß das Mädchen besitzen, es koste auch, was es wolle. Alle Vorurtheile und Gräfinnen der Welt sollen mich nicht von Charlotten reißen. Ich denke mich zurück in die Zeiten, da der Hirtenstab ein Scepter, und der Blumenkranz eine Krone war, an welchen alle Menschen ihre Gleichheit erkannten. Ich sehe Charlotten an meine Seite, wie ich triumphirend mit ihr wandle; stolz auf den Besitz des göttlichen Mädchen bin; sehe mich beneidet von den Hirten der Flur, welche nur

die Vorzüge kennen, die uns die Natur schenket; fühle in diesen Gedanken die ganze Wonne des Menschen, und Wehe dem, der meine Empfindungen verhöhnet.

Charlotte an Sophien den 27sten April

Ach! meine liebe Freundin, wie vielen Dank bin ich Dir für den gestrigen Tag schuldig! welche Sorgfalt hast Du während meiner Schwachheit für mich gehabt! Es war die größte Freundschaft von deiner Seite. Aber mein Cörper ist wohl wieder geheilt, aber nicht mein Herz — — — Armes Herz, was leidest du! wohlan! öffne deine Arme, Sophie, daß ich mich hinein werfen könne. Du hast mir versprochen, alles für mich zu thun; ich will es sehen. Hättest du das Herz, Dich in eine Mannsperson zu verkleiden, und zu ihm zu gehen, zu diesem Manne, den ich bis zur Abgötterey liebe, und den niemand fähig ist, aus meinem Herzen zu reißen? Hättest Du das Herz? Gütiger Himmel, ich wollte für ihn durch die Hölle gehen! — — Sag ihm — — aber was? Ja, daß ich sterbe, wenn er nicht aufhöret, mir Vorwürfe zu machen. Ich bin ein grausames Ungeheuer in den Augen meines Abgottes, ja meines Abgottes! denn in der Welt ist mir nichts so lieb, als er. Er nennet mich eine Treulose? Wie ist es möglich mir so etwas zu schreiben, in dem Augenblicke, da ich unter meinen Schmerzen versinke! Er ist es, der wider mich undankbar, grausam und ungerecht ist, wider sich selbst ist. Du weißt, daß ich ihm nicht schreiben mag, und dennoch habe ich eine Antwort auf einen dieser unglücklichen Briefe angefangen. Wenn Du es lesen kannst, so sende ich sie hierbey. Lies, wie ich den Menschen liebe, der alle meine Leiden verursachet. Ach, diese Liebe wird sich nicht endigen, als mit meinem Leben. Wie beneide ich Dich! Du wirst ihn sehen und ich nicht. Ich wollte ihm nicht französisch schreiben, weil ich die französische Sprache verabscheue, aber es verdrießet mich, daß ich es nicht gethan habe, weil ich so schlecht darinn schreibe. Du wirst also zu ihm gehen, meine liebste Freundin? ja gewiß. Sage ihm alles, was ich seinetwegen leide, und daß er nicht so grausam seyn solle, mir Vorwürfe zu machen. Ich hätte Dir noch vieles zu sagen; aber, großer Gott! mein armer Kopf ist so verwirrt, daß ich fürchte, den Verstand zu verlieren. Du weißt, daß ich glaube, wenn er noch die geringste Liebe für mich hätte, er würde mich nicht so grausam quälen. Ich leide zu sehr. Er hat mir gestern einen Brief geschrieben, den ich diesen Morgen erhalten habe. Ich bin ihm sehr verbunden für die Sorgfalt, die er für meine Gesundheit hat. Ich habe ihn bitten lassen, um neun Uhr zu Hause zu seyn, und gieb ihm alle Versicherungen von meiner Beständigkeit und Liebe. Leb wohl, meine Liebste. Ich bin gewiß deiner Freundschaft, des Herzens meiner Sophie, weil sie mit mir einerley Neigungen hat. Wie glücklich bist Du! Du hast keinen Geliebten, der Dich martert. Leb wohl, meine Beste. Ich küsse Dich tausendmal in Gedanken und wenn Du bey ihm bist, so denke an deine getreue und beständige Freundin.

(Fortsetzung folgt)

Rundschau

Der deutsche König

Das über alles starke nationale Gefühl verdichtet sich zur Handlung; Handlung gewordenes Gefühl ist Ballade. Dies ist das eine Moment der Wildenbruchschen Poesie. Das andre: seinem völkischen Sinn ist letzten Endes das Wirken in so hohem Maß wichtiger als das Gestalten, daß seine Dichtung nicht mehr ‚freie', sondern auf direkte Zwecke angewandte Kunst ist, politische Dichtung, Predigt, die sich der szenischen Sinnfälligkeit als Mittel der Propaganda bedient. So wird der Balladiker zum Bühnendichter. Wie jene stärkste Gestalt Wildenbruchs, der alte Prediger in ‚Unter der Geißel', aus einem Reiteroffizier, der von Ritt und Frauenraub berauschte Balladen liebt, zu einem Evangelisten der Askese wird: so sind in Wildenbruch selbst vereinigt ein mit Zungen redender jacher Reiter und ein erbrennender Prediger, und der Kampf dieser beiden in ihm selbst ist das persönliche Erlebnis, das in seinen scheinbar ganz unsubjektiven Dramen immer von neuem gestaltet ist. Aber stets ist das christliche, das Pflicht- und Entsagungs-Moment stärker: die Wucht des Blutes wird in den Dienst des Lehrens gestellt. Wildenbruchs Patriotismus ist nicht Chauvinismus, sondern ein völkisch-betontes Gemeinschaftsgefühl, das dem in der heutigen Literatur herrschenden Individualismus völlig entgegengesetzt ist. Dieses Element ist wohl oft stärker, aber niemals klarer formuliert worden als in seinem nachgelassenen Schauspiel: sein ‚Deutscher König' tut ab von sich seinen persönlichen Menschen, seine Lust und Leidenschaft und will nur noch sein Erbe von der Erde, über die er herrscht. Wie meist, handelt es sich bei Wildenbruch auch hier nicht um tragisches Erleben und nicht um Gestaltung von Menschen. Seine Menschen sind balladisch gesehen und gebildet; das will sagen: nicht als Individuen, sondern als Funktionäre, als Kronen-, als Schwertträger, wie ethisch nur als Volks-, so dichterisch nur als Handlungsteile. In diesem Sinn ist es mehr als eine Reminiszenz, ist es ein Symptom, daß hier ein Motiv aus einer Uhlandschen Ballade, ‚Roland Schildträger', mit wörtlichem Anklang übernommen wird. Die Darstellung der psychologischen Entwicklung Heinrichs mußte mißlingen, nicht nur weil sie überhaupt dem Bereich der lang ablaufenden Epik zugehört, sondern weil Subtileres von dieser mit Fäusten dichtenden Kraft nur selten, und niemals szenisch, gestaltet worden ist. Ebensowenig konnte sein groß, doch vage blickendes Auge die spezifische Stimmung jener Zeit der Kronenwende erschauen, sondern er vermochte lediglich ‚poetisches Mittelalter' zu geben; wie seine meisten Stücke, so ist auch dies letzte eine Abfolge szenischer Balladen von ungleichem Wert. Die Obdachszenen sind roh und töricht outriert, die Schlußszene ist teils lebendes Bild, teils Oper, teils Festspiel. Dichterisch am reichsten gelungen sind die Szenen der hundertjährigen Oda, die in der vortrefflichen Darstellung der Frau Poppe an die eckige große ‚Ahnfrau' Sindings, des Balladenbildhauers, gemahnt, und die des sterbenden Königs Konrad,

in der Herr Sommerstorff über die Monotonie der ihm eigenen edlen Gekränktheit zu einer gewissen leidenden Kraft emporwuchs und vornehmlich die große Endvision („Ueber uns hängt die Glocke der Zeit") mit einiger Macht sprach.
Ernst Lissauer

Sonnwendglut

Wenn zwei gewisse Faktoren gegeben sind, nämlich erstens ein nordischer Heldenstoff, zweitens als dessen Bearbeiter ein mit modernen Partituren vertrauter Kapellmeister, so weiß man seit Richard Wagners Tod schon ohne weiteres, in welche Kategorie man dieses Musikdrama einzureihen hat. Es kommt jener Epigonenstil zur Anwendung, dessen Vertreter ihre dürftigen Ideen in das mächtige Gewand einer gewaltigen Instrumentation einkleiden und mit unterschiedlichem Erfolg darauf loskomponieren, hier teilweise äußerlich fesselnd, dort die Langeweile mit bekannten Zitaten beschwichtigend. Auch Herr Hans Schilling-Ziemssen gehört zu diesen Epigonen Wagners. Der Text ist Herrn Felix Baumbach leider höchst unbedeutend geraten. Bragur, der Normanne, kommt zur Sonnwendfeier nach Island, um Helga, Modars Weib, zu entführen. Der Plan scheitert, und Helga springt ins Meer. Zwanzig Jahre später verschlägt wiederum zur Sonnwendzeit Bragur ein Sturm nach Island, und er findet Jung-Helga, das Ebenbild der einst geliebten Mutter. Die Vermählung von Jung-Helga mit Bragur bildet den versönlichen Abschluß des Dramas, das in Versen wie diesen gedichtet ist:

Die Seehunde läufen!
Die Felle und häufen —
Heut ist Sonnwendtag!

Wenn Herr Schilling-Ziemssen als Vertoner dieser dramatischen Ballade in erster Linie den Eindruck eines Orchesterroutiniers hervorrief, der den Mangel von Gedanken mehr oder weniger geschickt durch musikalische Phrasen kachiert, so sprechen einige lyrische Partien, ferner die Duette und das große Quartett des zweiten Aktes immerhin für ein unverkennbares musikalisches Empfinden. Gerade dieses Moment läßt eine Hoffnung auf ein späteres besseres Werk begründet erscheinen, vorausgesetzt, daß der Komponist sich auf seine Eigenart besinnt und entschlossen ist, sich der allzuhäufigen Anlehnung an Götterdämmerung, Tristan, Meistersinger endgültig zu enthalten. Derartige pretenziöse Vorbilder wirken stillos, insbesondere im Zusammenhang mit liedertafelartig anmutenden Acapella-Chören.

Das münchner Publikum nahm das Werk freundlich auf. Ich möchte es dahin gestellt sein lassen, ob dieser Beifall nicht mehr der Aufführung galt. Herr Mottl hatte sie vortrefflich einstudiert und für eine untadlige Besetzung der Rollen gesorgt.
Fritz Ballin

Hohe Politik

Es muß mit euerm Barte zum Barbier. Sonst aber ist Herrn Richard Skowronneks Schwank, der den verflossenen Hamletinterpreten Siegfried Jonas aus Nakel zum Helden und Räsonneur hat, nichts vorzuwerfen, wenn man nämlich von einem Schwank der Gegenwart keine Lebensähnlichkeit, sondern nur eine möglichst große Anzahl lustiger Einfälle und mindestens eine dankbare Figur verlangt. Da diese die selten Gutturale ihrer Muttersprache auf den Brettern des Berliner Theaters zu gurgeln hat, so heißt ihr vortrefflicher Darsteller selbstverständlich Carl Meinhard, der gebeten wird, in den nächsten sorgenfreien Monaten die Verheißungen seines Programms nicht ganz zu vergessen.
S. J.

Aus der Praxis

Annahmen

Konrad Falke: Michelangelo, Einaktiges Drama. Zürich, Stadttheater.

T. G. Starnfeld: Frühlingsstürme, Einaktiges Drama. Nürnberg, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

30. 10. Paul Bliß: Freie Bahn, Komödie. Magdeburg, Stadttheater.

Ludwig Heilbronn: Hoogeland, Vieraktiges Drama. Chemnitz, Stadttheater.

Franz Kaibel: Wenn Verliebte schwören, Lustspiel in sechs Verwandlungen. Weimar, Hoftheater.

M. Schmieden: Gold regiert Rom, Einaktiges Drama. Die Novelle des Malespini, Einaktige Komödie. Freiburg, Stadttheater.

Ernst Zahn: Etikette, Einaktiges Scherzspiel. Weimar, Hoftheater.

2. 11. Ernst von Wildenbruch: Der deutsche König, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, Schauspielhaus.

Max Zeiß: Der Schatzgräber, Dreiaktiger Schwank. Naumburg, Stadttheater.

6. 11. Richard Skowronnek: Hohe Politik, Dreiaktiger Schwank. Berliner Theater.

2) von übersetzten Dramen

Armont und Nancey: Aufgepaßt, Schwank. Wien, Burgtheater.

Eugène Brieux: Simone, Dreiaktiges Schauspiel. Cassel, Hoftheater.

3) in fremden Sprachen

Georges Feydeau und Francis de Croisset: Le circuit, Komödie. Paris, Variétés.

Melchior Lengyel: Der Taifun, Schauspiel. Budapest, Lustspielhaus.

Neue Bücher

Dramen

Otto Kirstein: Stein, Fünfaktiges Nationaldrama. Berlin, Selbstverlag. 135 S. M. 2,—.

W. Kunde: Der Sohn des Papstes, Schauspiel. Berlin, Verein Deutscher Künstlerhort. 70 S. M. 2,—.

Hugo Salus: Römische Komödie, Drei Akte. München, Albert Langen. 117 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Schiller und die deutschen Schauspieler, Eine Umfrage. Literarisches Echo XII, 3.

Alfred von Berger: Meine hamburger Dramaturgie III. Oesterreichische Rundschau XXI, 3.

Georg Büttner: Bemerkungen zu Hebbels ‚Genoveva'. Beilage zur Vossischen Zeitung, 44.

Willy Dähne: Schiller als Bühnenheld. Bühne und Welt XII, 3.

Karl Glossy: Schiller und Oesterreich. Oesterreichische Rundschau XXI, 3.

W. A. Hammer: Vom alten wiener Theater. Das Wissen für alle IX, 25.

Theodor Heuß: Schiller und die Politik. Hilfe XV, 45.

Edgar Istel: Zum Problem der deutschen komischen Oper. Merker, 2.

Paul Legband: Alexander Strakosch. Deutsche Bühne, 15.

Wilhelm Rullmann: Der Theaterzettel der ‚Räuber'. Bühne und Welt XII, 3.

Arnold Schönberg: Ueber Musikkritik. Merker, 2.

Richard Specht: Die wiener Volksoper. Merker, 2.

Karl Storck: Theaterjammer. Türmer XII, 2.

Walter Turszinsky: Parodietheater. Bühne und Welt XII, 2.

Otto Wagner: Moderner Theaterbau. Merker, 1.

Grete Wiesenthal: Unsre Tänze. Merker, 2.

Paul Zschorlich: Schiller. Hilfe XV, 45.

Die Presse

1. Ernst von Wildenbruch: Der deutsche König, Schauspiel in fünf Akten. Schauspielhaus.

2. Bernard Shaw: Major Barbara, Komödie in drei Akten. Kammerspiele.

3. Richard Skowronnek: Hohe Politik, Schwank in drei Akten. Berliner Theater.

Berliner Tageblatt

1. ‚Der deutsche König' ist nicht nur die letzte, sondern auch die reifste Schöpfung Wildenbruchs. Sie läßt alles Echte und Tapfere seiner Kunst noch einmal in vollen Akkorden aufbrausen, und ihre Sprache befreit sich glücklicher als je aus der Nachbarschaft der Phrase.

2. Seitdem Shaw ein welberühmter Mann geworden ist, verschwendet er keine Zeit mehr auf die lustigste seiner Launen: sich selbst für einen Dramatiker auszugeben. So befolgt er denn in seiner neuen Komödie ohne alle Scheu den Grundsatz: Rede, Künstler, bilde nicht!

3. Skowronneks neuer Schwank ist lustig, er ist sogar nicht nur durch seine Situationen und seine Witze lustig, sondern auch durch den Charakter einer einzelnen wichtigen Person, die mehr ist als eine Schwankfigur. Also darf sogar ein kritischer Schulmeister diesem Schwank die Note ‚gut' ausstellen.

Börsencourier

1. Sollen wir uns mit dem Aufbau und der Gliederung des Werkes, mit seiner kargen Handlung, mit der nur sehr leise angedeuteten, recht konventionellen Charakterisierung der handelnden Personen aufhalten oder gar einiger matterer, banalerer Sprachwendungen gedenken?

2. Auf Theatererfolge im landesüblichen Sinne ist die Komödie nicht zugeschnitten. Die Handlung ist nur ein fein und geistreich konstruiertes Lehrbeispiel für die Tendenz, die Shaw vertreten will.

3. So schwankend die letzten beiden Schwankakte sind, so mühsam hingehalten durch allerlei Notbehelfe: die gute Laune war einmal da, und sie blieb. Manche guten Einfälle übten ihre Wirkung, und insbesondere bewährte sich wieder einmal der ewige Possenjude als dankbare Figur.

Morgenpost

1. . . . Eins weiß man genau: daß dieses Werk in seiner jetzigen Gestalt völlig verfehlt und wertlos ist.

2. Selten ist ein Werk des sehr witzigen Shaw so ganz reine Geistigkeit und ganz ein Schauturnen von Paradoxen gewesen wie dieses.

3. Die vier bis fünf wirklich amüsanten Situationen und die belustigenden Späße des Jonas täuschen über die Mängel der Motivierungen, über die erstaunliche Billigkeit und Verbrauchtheit der Schwankmittel hinweg.

Lokalanzeiger

1. Mit echt Wildenbruchscher Kraft setzt der erste Akt ein, dann aber — —. Doch es war eine Gedenkfeier für den heimgegangenen Dichter.

2. Shaws Jonglieren mit Worten und Begriffen ohne die Fähigkeit des Komödiendichters, Situationen humoristisch zu gestalten, bekommt man nirgends so schnell satt wie in ‚Major Barbara'.

3. Alle Vorgänge dienen dem Autor nur dazu, seinen Helden in allen möglichen Situationen zu zeigen und ihm eine erlesene und verblüffend reichhaltige Sammlung zündender Schlagworte in den Mund zu legen.

Vossische Zeitung

1. Die individuellen Vorgänge griffen nicht stark an die Herzen, während das Historische zündete und unmittelbaren Widerhall fand.

2. ‚Major Barbara' ist das dürftigste Stück, das uns Shaw bisher vorgesetzt hat; es ist kecker in der Anwendung alter Theatercoups und ärmer an Lichtblitzen des Dialogs als alle seine andern Grotesken.

3. Ein Schwank soll nicht auf Wahrscheinlichkeit geprüft werden. Wir glauben Jonas aus Nakel ohne weiteres seine Erfolge in der hohen Politik und bedauern nur, daß er an Komik dabei zusehends abnimmt. Magert er geistig ab, setzt er umsomehr an Gemüt an.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 47
18. November 1909

Mauthner-Feier / von Julius Bab

Wenn er fern abgeklungen ist, der Lärm der Feier jenes Tages, an dem sich zum fünften Mal ein Menschenalter vollendete seit der Geburt des Wort-Gewaltigsten, Wort-Berauschtesten, Wort-Gläubigsten unter den Deutschen — dann wollen wir zu einer stillern Feier zusammentreten, weil der große Worte-Bezweifler, Worte-Verdächtiger, Worte-Verächter unter den Deutschen sein zweites Menschenalter beschließt. Wir wollen uns Glück dazu wünschen, daß vor sechzig Jahren Fritz Mauthner geboren wurde. Und wollen ihm bei dieser Gelegenheit einmal danken für das, was er uns — uns, die wir erst ein Menschenalter durchlebt haben, besonders — gegeben hat.

Aber wie soll man Fritz Mauthner danken? In welchem Ton? Wie soll man dem Feind aller festen Rede eine Fest-Rede halten? Soll man große Worte machen über den dämonischen Zerkleinerer des Wortes? Das Formproblem unsrer Gratulation wird beinah zum Formproblem des Mauthnerschen Geistes.

Im Wesen wie Werk dieses Mannes ist eine irrationale, mehr als vernünftige Macht, etwas, das kluge Fesseln, gewohnte Regeln zerbricht, uns befreit und hinauswirft in das Meer des bloßen Seins, das nur noch Fühlbare. Man könnte zum Dichter darüber werden. Und ich empfinde es doch als unmöglich, diesen Mann ‚anzudichten'; ich sehe ein ironisch-mitleidiges Lächeln auf seinen Lippen, wenn er so ein Gedicht in Händen hielte, ein Gedicht ‚an' ihn! Er ist doch kein Schiller und kein Björnson und kein Bebel. Und ein Goethe oder Bismarck ist er allerdings auch nicht. In seinem Werk, das soviel Verstandesbande zerschneidet, soviel Gefühl freisetzt, hält sich doch das Gefühl mit spröder Scheu im Hintergrunde und läßt einen durchdringenden, nie zu ermüdenden Verstand walten, einen Verstand, der über sich selbst hinaus geht, sich selbst ‚auf den Kopf steigt', sich übersieht und schließlich sich selber verwirft — und der doch Verstand bleibt! Man kann der Kunst nicht näher kommen — als Nicht-künstler. Ein Dichterisches ist latent in Mauthners Schaffen; aber eine

letzte bewußtlose, willenlose Hingabe an das Gefühl ist mit den Grundkräften seiner Natur nicht vereinbar. So wird noch in seinen epischen Dichtungen die suggestive Kraft des Erlebens nicht ganz Herr über den begreifenden, leitenden, zerlegenden Geist; auch da bleibt sein Dichtertum — latent.

Man kann Fritz Mauthner nicht ‚andichten'. Aber man soll auch kein ‚Feuilleton' über ihn schreiben. Man darf über sein Leben und sein Werk nicht ‚plaudern'. Dazu liegt denn doch zuviel Pathos, zuviel Feierlichkeit in diesem Manne. Er, der jahrzehntelang als Geist, als Stilist, als Charakter eine Zierde, eine Entschuldigung, eine Sühne für die berliner Presse gewesen ist, darf doch in keiner seiner kleinsten Aeußerungen als ‚Journalist' gewertet werden. Er hat seinen Geist nie für das Bedürfnis des Tages eingestellt, hat nie das Publikum bedienen wollen; er hat jedes Tagesereignis den Bedürfnissen seines Geistes zur Nahrung gegeben, hat mit seiner besseren Weisheit das Publikum beherrschen, erziehen wollen. Er war unser bester ‚Feuilletonist', weil er eben kein Feuilletonist war, kein Journalist, kein Tagesschriftsteller, kein Gehirnbedientester — sondern ein Eigener, ein schaffender, ein philosophischer Kopf.

Wenn man ihn denn nicht andichten und nicht lobend beplaudern darf, soll man ihn ‚wissenschaftlich würdigen', ihn geschichtlich ‚einreihen'? Als Verfasser eines zweitausendseitigen philosophischen Werkes? Ich meine, das soll man ebensowenig. Denn seine Wissenschaft ist für historische Einreihung noch nicht reif, ist noch nicht kalt genug; wir empfinden sie noch als eine Sache gegenwärtigsten Lebenskampfes. Im besten, tiefsten, würdigsten Sinne ist seine Philosophie doch aus dem Tag heraus geschrieben, und ist auch zu reich an gefühlaufregenden künstlerischen Kräften, um akademisch beurteilt, objektiv gewürdigt zu werden.

Wenn also das große Werk dieses so mutigen, so wahrhaftigen, so tiefgründenden Geistes nicht in dichterischer, noch in journalistischer, noch in wissenschaftlicher Terminologie gepriesen werden darf, weil es nicht von einem Dichter oder Journalisten oder Gelehrten stammt, sondern von einem, der diesen dreien verwandt, aber ein andrer, ein unvergleichlich Eigener, Lebendiger ist, wenn hier wirkungswillige Leidenschaft künstlerisch tiefen Wirklichkeitssinn (nicht zur Gestaltung) sondern zur Erkenntnis, zur Kritik der Wahrheit treibt — dann ehrt man dieses Mannes Tag vielleicht am besten dadurch, daß man ein kleines Stück erlebter Wirklichkeit mitteilt, ein Stück, das, Künstlerischem nah durch seine leidenschaftliche Konzentration, doch nicht Dichtung, sondern Wahrheit ist, und dessen Leidenschaft sich eben entzündet an Fritz Mauthners Tat. Es ist ein sehr persönliches Erlebnis — aber wie ist eines Mannes Größe besser zu erweisen, als durch die Rolle, die er im persönlichsten Leben seiner Zeitgenossen spielt!

*

Es wird nun bald ein Jahrzehnt her sein. Wir waren Studenten im ersten Semester und befaßten uns, quer durch alle Fakultäten hindurch,

ausschließlich mit Lösung der Welträtsel. Wir: ein Freund, der damals noch zweifelte, ob er sich der Theologie oder Mathematik widmen sollte, und der denn auch Mediziner geworden ist, und ich, der ich reihum Philosophie, Biologie, Nationalökonomie und Geschichte hörte und es denn bisher auch glücklich zum Theaterliteraten gebracht habe. Wir hatten das bestimmte Gefühl, daß die Lösung der meisten theoretischen und praktischen Lebensfragen auf uns gewartet habe, und gingen mit ernstem Pflichtgefühl ans Werk. In regelmäßigen und sehr häufigen Zusammenkünften lasen wir: Feuerbach und Nietzsche, Kant, Spinoza, Plato und Schopenhauer und, weil wir schon Sinn für Humor hatten, auch Häckel; und nebenher Goethe, Shakespeare, Lessing und einige mehr. Hebbel und Ibsen lasen wir nicht — die konnten wir auswendig. Aber alle Lektüre war uns nur Anstoß, nur Einleitung für die unendlichen Gespräche, in denen dann unsres eigenen Geistes gärende Masse den dunklen Mittelpunkt umkreiste. Skrupellos, wild, von minimaler Sachkenntnis gehemmt, verbohrten wir uns in jegliches Problem, und Thesen, wahrscheinlich so alt wie das menschliche Denken überhaupt, begrüßten wir als individuellste Eroberungen — jubelnd wie am ersten Menschheitstag.

Das sieht alles etwas komisch aus — von weitem und hinterher; wer aber ehrlich darin gesteckt hat, wird mir vielleicht beistimmen, daß das die reichste und beste Zeit des Menschen ist, seine schönsten, entscheidendsten Tage, wo sich in unreifsten Formen alles Wesentliche verkündet, was in seiner Eigenart liegt, alles Bedeutende enthüllt, was ihm die Zeit an Bedürfnissen, Hemmnissen und Gefahren ins Blut gelegt hat. Und so weiß ich, daß damals in unzähligen Gesprächen unzählige Male unser heftiger Disput auf einen und denselben toten Punkt kam, kein jugendliches Ungestüm riß uns über ihn fort. Am Ende war ein Wort — und wir stockten. Wir erkannten, daß unser Streit um irgend ein Wort ging, das wir beide mit ganz verschiedenem Gefühl ausgestattet hatten, und daß es keine weitere Instanz gab, keine Entscheidung über den ‚rechten Sinn‘ dieses Wortes. Und wir huben von neuem an, wollten das Wort durch andre ersetzen, durch neue Verbindungen erklären — und kamen bald wieder auf den toten Punkt der ewig unscharfen, verschwimmenden, unfaßbaren Worte. Und stockten. Und ich weiß, wir fühltens nicht nur, wir sprachen es uns aus, mehr als einmal: da unten, bei den Müttern alles Denkens, bei den Worten müßte ein Kritiker beginnen, der die Wahrheit wollte. Unser ganzes Vokabular, unsre ganze Denkmöglichkeit müßte er in Zweifel, in Entscheidung ziehen, vom tiefsten an bis in die letzten Verzweigungen hinein. Aber wer hätte die Kraft? wer den Mut? wer die ungeheuerliche Ausdauer und Geduld?

Aber an einem nebligen Großstadtabend, wo wir auf der Straße bei Gaslaternenschein unendliche Gespräche führten, standen wir vor einem Buchladen still. Und plötzlich wies der eine schweigend in die Auslage des Schaufensters. Ich glaube, wir wurden beide blaß. Wir waren einen

Augenblick still; atmeten tief, und dann sagte der andre: „Da ist es ja!“ Da lag ein großer Band: ‚Beiträge zu einer Kritik der Sprache‘ von Fritz Mauthner.

Die Geschichte schließt nicht so, daß wir in den Laden stürzten, das Buch forttrugen und es daheim auf der Stelle ‚mit brennenden Wangen‘ lasen. Der Band kostete viel mehr Geld, als wir beide zusammen damals in der Tasche hatten. Aber nach ein paar Monaten hatten wir das Buch doch irgendwoher geborgt und lasen. Und es hielt vieles, vieles von dem, was wir uns versprochen hatten. Aber hätte es das auch weniger getan, und mögen einzelne seiner Wendungen auch zu überwinden sein, in seinem eigenen Geiste zu überwinden: ich werde immer glauben, daß die Lebenskraft, der Lebenswert, das unvergängliche Verdienst eines Buches, seine tiefste Notwendigkeit und Zeitberechtigung erwiesen ist, wenn solch jungen Wahrheitssuchern beim Anblick seines bloßen Titels der Atem stockt und das Herz schneller schlägt.

In diesem Gedanken halte ich meine Mauthner-Feier.

Frauengunst / von Peter Altenberg

Es ist verächtlich und tragisch-traurig, wie die intelligentesten Männer sich noch immer um Frauengunst bewerben! Wie feile Senatoren vor einem wahnwitzigen Cäsar! Nie erheben sie sich, ermannen sie sich zu der Heldengröße des Narren wenigstens, der seinem Gebieter die schrecklichsten Warheiten sagt, um ihm herauszuhelfen aus dem Abgrunde seiner selbst! Immer belassen sie, feig und knechtlich gesinnt, diese Armseligste in ihren zahlreichen Irrtümern über sich selbst und das Leben, wünschen sich nur für sich selbst rasch das und bequem herauszuschlagen, was herauszuschlagen ist! So keine Achtung vor möglichen Entwicklungen im Weibe! Sie in ihrer bodenlosen Einbildung und Eitelkeit belassend, statt sie zu organischer Bescheidenheit niederzwingend!?! Zu allem Ja und Amen sagend, um ihre schwachen Nerven schmählichst gefügig zu machen!?! Feile Senatoren!

„Ist diese Gürtelschnalle schön, die ich mir da gekauft habe, Peter?!?“

Der Königin-Narr: „Hoheit, es ist die gemeinste, ordinärste und konventionellste Gürtelschnalle, die es gibt! Sie auszuwählen unter hunderten ist die Genialität der Schlechtrassigkeit, die ihr schäbiges Objekt stets sicher herausfindet unter allen wertvollern!“

Nichts ist schwerer, als einer vergötterten Frau eine unangenehme Wahrheit zu sagen, die ihr erst viel später zugute käme. Denn die Konkurrenten arbeiten mit unlautern Mitteln, die rasch und sicher wirken, wenn auch für die Zukunft bedeutungslos oder sogar verderblich. Eine Frau genug liebhaben, um es sich ihr zuliebe mit ihr zu verderben, ist die Sache weniger Helden der Seele! Sie wird jene favorisieren, die applaudieren bei ihren Stupiditäten! Wozu ist man denn im Theater des Lebens?!?

Aus den ‚Bilderbögen des kleinen Lebens‘, die dieser Tage im Verlag von Erich Reiß erscheinen.

Don Carlos

Als das Stück, vor mehr als hundertzwanzig Jahren, zum ersten Mal in unsrer Stadt dargestellt wurde, fiel es durch, weil die Mehrheit selbst der theaterfreudigen Berliner den Strapazen einer sechsstündigen Aufführung nicht gewachsen war. Die Spuren schreckten. Seitdem wurden die fünf Akte entweder auf zwei Abende verteilt, was ihre Wirkung halbierte, oder auf eine normale Spieldauer zusammengestrichen, was ihre Unklarheit verdoppelte. Erst Ludwig der Zweite nahm, mit dem Löwenmut eines Wittelsbachers, den ungekürzten ‚Don Carlos' auf sich allein und gab damit ein großes Muster, dem Max Reinhardt jetzt nachgeeifert hat. Er wird ungefähr um so viel Verse hinter jener königlichen Vorstellung zurückgeblieben sein, wie er ihr um Zuschauer voraus war: um tausend. Aber auch vier und ein halbes Tausend Schillersche Verse gehen weit über unsre Gewohnheiten hinaus, und wenn Reinhardts nicht gerade anspruchsloses Publikum ihnen von sechs bis zwölf Uhr mit unverminderter Hingabe folgte, so ist der Beweis erbracht, daß man nur ähnlich vergeistigte, gegliederte und im guten Sinne reichhaltige Leistungen durchzuführen braucht, um die ernstesten Zumutungen an die Kräfte seiner Hörer stellen zu dürfen.

Auf diese sechs Stunden kommen nicht mehr als neun verschiedene Dekorationen. Die Ausstattung ist bei Reinhardt niemals Selbstzweck gewesen. Aber sie hat kaum jemals, bei gleich geringem Aufwand, so treu und eindringlich der Stimmung des dramatischen Gedichts gedient. In der allerersten Szene rückt der Garten von Aranjuez bis dicht an die Rampe, um dem Prinzen Carlos fast den Raum zum Atmen zu nehmen: die mörderisch beklemmende Atmosphäre des Philippschen Königshofes ist mit einem Schlage lebendig. Sein steifes und strenges Zeremoniell malt das zweite Bild. Gleichwie die Bäume ihrer natürlichen Form beraubt und auf spanisch-französische Art zugestutzt und gedrillt sind, so sind die Frauen durch Krinolinen, Spitzenkrausen und Wulstfrisuren nicht nur um alle Bewegungsfreiheit, sondern auch um die Schönheit gebracht, die der Kirche als der Quell des Uebels erscheinen mag. Von dem königlichen Palast zu Madrid sieht man bei Reinhardt halb soviel Räume wie bei Schiller. Ohne jede Gewaltsamkeit sind auf einen Fleck Szenen und Szenchen vereinigt, die sonst zersplittern. Damit durch diese Konzentration das Milieu nicht zu kurz kommt, eröffnen sich aus den meisten Zimmern über eiserne Brüstungen hinweg und durch Fenster und Türen hindurch Ausblicke auf endlose, kahle, halbdunkle Gänge, in denen mönchische und ritterliche Gestalten auftauchen und verschwinden. Der Audienzsaal des Königs, an dessen rechter Seitenwand der Thron wie ein

Galgen emporsteigt, ist in einem eiskalten Weiß und einem drohenden Schwarz gehalten, Farben, die für das Schlafgemach zu hart wären und dort zu einem freundlicheren Braun gemildert sind. Diesem Schlafgemach ist wie ein offener Alkoven so etwas wie eine kleine Kapelle angegliedert, von deren Rückwand ein mächtiger Christus am Kreuz heruntérseufzt. Es ist auch sonst alles geschehen, um die gewaltige Macht des Klerus in Philipps Reichen zu illustrieren. Ob dieser Klerus im Panzer rauher Henkersknechte furchtlos einherstampft oder in der Kutte tückischer Pfaffen feige durch Vorhänge kriecht und unter niedrigen Türen sich bückt: sein Hauch ist Gift und sein Schritt Zermalmung. Unter der trüben laternenartigen Lampe eines düstern Zimmers verschwören sich in abgerissenem Geflüster Alba, Domingo und die Eboli gegen den Infanten und die Königin, und es ist ein besonderes Verdienst der Aufführung, daß dieser immer gestrichenen zeitcharakteristischen Szene die und jene unerhebliche geopfert ist. Sie predigen öffentlich Wasser und trinken heimlich Wein. Vor dieser Verschwörung nämlich ist das Boudoir der Eboli zu sehen, das in seiner Geborgenheit und seinen warmen, weichen, molligen Tönen einer Liebkosung selber gleicht. Es bleiben drei eben so schöne wie unauffällige Interieurs: das Vorzimmer der Königin, ein neutraler Durchgang, der seine Physiognomie durch einen ungeheuern grauen Kamin empfängt; das Kabinet des Königs, in dem Posa um Gedankenfreiheit bittet, und das bezeichnender Weise gegen die Nebenräume abgegittert, nicht völlig geschlossen ist; und endlich das enge Gefängnis des Prinzen mit dem Vorhof, der auf eine Terrasse zu führen scheint und dadurch den Lärm des rebellierenden Madrid nachdrücklicher vermittelt. Diese neun Bilder des Malers Ernst Stern, der rasch hinaufgelangt ist und sich dort höchst künstlerisch bewährt, haben jene Evidenz und Selbstverständlichkeit, ohne die alle Dekorationskunst ein unbefugter Ein- und Vordringling statt einer beziehungsvollen Hülfskunst ist, und die auf keiner andern Bühne, und wenn sie sich tausendmal derselben Hände und Köpfe bedient, auch nur annähernd in dem Grade erreicht wird wie auf der Reinhardtschen.

Warum? Wie ein wertvolles Theaterstück ist eine wertvolle Theateraufführung: une suite d'images formées dans le mystère d'une même pensée. Es ist, immer wieder, der Geist Max Reinhardts, der sich den Köper solch einer Aufführung baut. Er hat es im Ohr, vor den Augen und in den Fingerspitzen, wie jenes dritte Reich beschaffen sein muß, das die historische Wahrheit eines spanischen Königshofes, die dichterische Wahrheit eines Schillerschen Dramas und die individuelle Wahrheit seiner eigenen Phantasie zu einer höhern Einheit zusammenfaßt. Er sieht einen farbigen Ausschnitt menschlichen und geschichtlichen Lebens; und den gibt

die Aufführung so wieder, daß mir wenigstens kein Wunsch unerfüllt geblieben ist. Es ist der Aufgabe leichtere Hälfte, weil ihr Material tot und darum nicht widerstandsfähig ist. Er hört aber auch einen Rhythmus, eine Melodie, eine Musik; und die ist unvergleichlich schwerer zum Klingen zu bringen, weil sie aus jeder von zehn Kehlen einzeln hervorgezaubert und dann noch einem einzigen Vorzeichen untergeordnet werden soll. Mit andern Worten: jeder Schiller-Aufführung stellt sich von neuem das Problem, die rechte Mitte zwischen Pathetik und Naturalismus zu halten; Schillers Psychologie zu erschöpfen, ohne den Flug seiner Sprache zu hemmen. Es ist ein Problem, das Naturen wie Kainz, Matkowsky und Mitterwurzer für sich allein schon vor Jahrzehnten gelöst haben; dem in einem ganzen Ensemble zum ersten Mal Brahm, aber an keinem vollwichtigen Objekt, nämlich an der Prosa-Tragödie ‚Kabale und Liebe‘, und nur mit halbem Verständnis, nämlich mit bewußter Vernichtung des revolutionären Pathos, zu Leibe gegangen ist; und das erst Reinhardt richtig und in seinem prinzipiellen Umfange erkannt und, nach Maßgabe seines Personalbestandes, in dieser Aufführung bewältigt hat.

Nach Maßgabe seines Personalbestandes. Damit sind die Grenzen auch dieses wunderbaren und großgearteten Versuchs gezogen, Grenzen, die Reinhardt mit keinem geringern Schmerz gewahr geworden sein wird als der Kritiker. Die fünf Nebendarsteller geben nach Gesicht und Sprechweise einwandfreie oder doch zulängliche Erfüllungen ihrer Rollen. In dieser Region des leidenschaftlosern Alters war es naturgemäß kein Heldenstück, eine zugleich kunstvolle und undeklamatorische Behandlung des Verses durchzusetzen. Aber auch das Wesen dieser fünf Schauspieler kam in der Hauptsache dem Wesen ihrer Granden und Jesuiten entgegen. Wegener als Alba steht da, als ob er aus Eisen wäre; und was er blickt ist Hölle, und was er spricht, ist Tod. Herr Diegelmann ist in seiner gutmütigen Großvaterwürde der geborene Lerma. Herr Hartau macht, ohne eine Einlage zu bezwecken, aus dem Admiral Medina Sidonia, den man sonst nie bemerkt, eine Studie, die ein helles Licht erst auf Philipps Blutigkeit, dann, was sich von selbst ergibt, auf Philipps Milde wirft. Herr Kühne ist Domingo. Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich! Er braucht sich also nicht einmal dem dümmsten Zuschauer noch ausdrücklich mit einem beweglichen Mienenspiel zu enthüllen. Für den Großinquisitor ist Pagay vielleicht zu jung und kaum dämonisch genug. Die glücklich gewählte Maske dieses Torquemada bleibt doch Maske, die ein sanftes Herz ziemlich unvollkommen verbirgt. Aber wer nicht schärfer hinhört, kann auch hier das Gruseln lernen.

Den fünf Nebenfiguren stehen die fünf Hauptfiguren gegenüber. In

ihrer Hand liegt die Entscheidung über Erfolg und Mißerfolg der Stilbestrebungen. Fräulein Heims hält sich ganz außerhalb dieser Bestrebungen. Sie soll Königin sein, eine nur bei Schiller und durch Stella Hohenfels mögliche Abstraktion erhabener Vornehmheit und himmlischer Tugend, und sie ist ein liebes, gutes, zutunliches, recht deutsches, fast berlinisches Bürgermädchen. Frau Durieux dagegen hat, wahrscheinlich ohne viel Kopfzerbrechen, aus ihrem Temperament heraus diejenige Eboli getroffen, die ebenso schillerisch wie gegenwärtig ist. Die Prinzessin ist nicht annähernd so kompliziert, wie Frau Durieux sein kann, und eine Schauspielerin von diesen Gaben hat nichts weiter nötig, als ein bischen Schlangenhaftigkeit, Koketterie, Hitze, ehrliche Verlogenheit und Eifersucht zu mischen, ohne darüber den Klang ihrer schwülen Verse zu vernachlässigen: und eine Eboli ist fertig. Man hat es oder hat es nicht.

Moissi hat es. Er bezeichnet das eine Extrem dieser Aufführung. Ich glaube nicht, daß Posas Reife mit Moissis Jugendlichkeit unvereinbar ist. Posa ist der halbe Schiller, wie Carlos die andre Hälfte von Schiller ist; und Schiller war vierundzwanzig Jahre alt, als er das Trauerspiel skizzierte, und achtundzwanzig, als er es veröffentlichte. So alt erscheint uns Moissis Posa und damit auch im richtigen Verhältnis zu dem dreiundzwanzigjährigen Infanten. Was ich an diesem Posa verehre, und was ihn zu einem nachkainzischen Muster der Schiller-Darstellung macht, ist die Vereinigung von Gestaltungskraft und Sprechkunst. Diese geht manchmal, geht häufig in Gesang über. Was schadet das? Schiller ist nicht Shakespeare, bei dem jeder Vers der Charakteristik dient. Schiller macht nicht selten ein bischen blecherne Wortmusik, die zu trompeten eine Stilaufgabe des Schauspielers und geradezu ein Zeichen seines Geschmacks und seines Verständnisses ist, weil er ja seinen Autor nicht entlarven, sondern mit Haut und Haaren darstellen soll, und weil die Untiefe, ach, wie vieler Tiraden grell zutage träte, wenn man sie um ihren Klang betröge. Das weiß Moissi entweder aus seinem Schauspielerinstinkt, oder er ist darüber aufgeklärt worden. Jedenfalls schmettert er überall da, wo es geboten ist, und formt einen sonderlinghaften, inbrünstig schwärmerischen Menschen, dessen ganze Seele an einer großen Idee hängt, überall da, wo der Text es zuläßt. Man achte auf seine Audienzszene. Wie verführerisch ist es, weil es so bequem ist: Posas Rede, die jeder auswendig kann, als ein fertiges und beifallssicheres Bravourstück hinzulegen! Moissi läßt sie Satz um Satz — und nicht nur aus seinen eigenen Einfällen, sondern auch aus den Reflexen des Eindrucks, die sie auf den König macht — entstehen und bleibt ihr trotzdem keinen Gran ihres verbrieften Schwunges schuldig. Er rührt durch die Wehmut, die beim Abschied von der Königin und von einem allzu unausgelebten Leben in

seiner Stimme und in seinen Augen liegt, und ergreift durch die Todgeweihtheit, die ihn im Gefängnis förmlich verklärt und seine Sprache noch einmal zur Sphärenmusik steigert. Es ist das eine Extrem.

Auf einer mittlern Linie steht Waldens Carlos. Er ist intelligent genug, um alle Eigenheiten seine Naturells, seine Knabenhaftigkeiten und seinen Charme, für den Prinzen auszunutzen. Er ist anpassungsfähig genug, um in Reinhardts Theater eine zeichnende Schauspielkunst zu üben, die Mode des vorigen Lustrums: um ein bildhaftes Gebärdenspiel zu treiben, mit Armen und Fingern Figuren in die Luft zu malen und damit die Vorstellung eines sehr nervösen, rastlos umhergetriebenen Jünglings hervorzurufen. Er ist gebildet genug, um aus den ‚Briefen über Don Carlos' zu wissen, daß dieser Jüngling in einem Zustand müßiger Schwärmerei hinbrütet, daß er von fruchtlosen Kämpfen ermattet und keines Aufschwungs mehr mächtig ist. Aus alledem entsteht ein Gebilde, dessen Absichtlichkeit man merkt, ohne im geringsten verstimmt zu werden. Nur daß man auch nirgends hingerissen wird. Walden ist am besten in den Szenen, wo Reinhardt seine federnde Gelenkigkeit gebraucht, um eine atembenehmende Situation auf die Spitze zu treiben, und wo in dieser Atemlosigkeit die Flammen des Carlos ersticken dürfen. Wo diese Flammen aus ihm herausschlagen sollen, wird Walden sehr vernünftig. Genau so vernünftig spricht er seine Verse: ohne Glanz, aber auch ohne Mißhandlungen.

Bassermann ist mutiger. Er bezeichnet das andre Extrem der Aufführung. Er führt einen überzeugten und hartnäckigen Kampf mit dem Vers und kriegt ihn unter. Er zerfetzt, zerhackt, zersägt und zerschabt ihn kurz und klein. Das wäre traurig, wenn Bassermann nicht anders sprechen könnte. Aber er will offenbar nicht anders sprechen. Er scheint den Vers für ein Hindernis der Charakteristik zu halten, was er gerade beim Philipp nirgends ist. Seine Auffassung der Gestalt wird nach einigen Schwankungen klar. Er gibt einen durch Eifersucht und Vereinsamung schauerlich zerrütteten alten Mann, der von Posa vorübergehend zur Güte, zu einer fast überströmenden Güte erweckt wird, um nach Posas Ermordung wieder in Menschenhaß und Reue, in zehrenden Schmerz und neue Vereisung zu verfallen. Diese Auffassung ist richtig und, weil in der Dichtung deutlich vorgezeichnet, gar nicht ungewöhnlich. Anfechtbar ist nur, wie Bassermann sie durchführt. Je knapper die Repliken, je stiller die Aeußerungen der Affekte, desto stärker der Effekt, der sich umsomehr vermindert, je heftiger und häufiger die Ausbrüche werden. Warum er sich vermindert, will ich an einem beliebig herausgegriffenen Beispiel zeigen. Philipp hat auf Alba zuzustürzen und ihm zuzurufen: Toledo! Ihr seid ein Mann! Schützt mich vor diesem Priester! Wie ist der ungeheure

Eindruck dieses jäh herausgestoßenen Entsetzensschreies zu verfehlen? Bassermann fliegt Alba an den Hals und röchelt: Toledo! Ihr seid ein Mann! Dann läßt er die Arme heruntergleiten, wendet sich zu Domingo um und röchelt weiter: Schützt mich vor diesem ... Dann kehrt er beiden seine Front zu, bricht in den Knien zusammen und röchelt mit geballten Fäusten zu Ende: ... Priiiiiester! Der große Moment verpufft, weil Bassermann sich doppelt versündigt. Er zerstört den Vers, der bei Schiller schließlich kein Zufall, sondern ein immanentes Formelement seiner Kunst ist; und er verwandelt die eminent dramatische Situation eines spezifischen Dramatikers in eine mimische Zustandsmalerei, der er jeden Naturalisten nach Herzenslust aussetzen darf. Bei geborenen Dramatikern, bei denen es einem, nach Hebbel, sein muß, als ob man mit nackten Füßen über glühendes Eisen liefe, bestraft sich solche fundamentale Gesetzesübertretung von selbst mit dem Verlust der angestrebten Wirkung. So bin ich bereit, Bassermanns ganze Leistung zu analysieren und überall diese beiden Grundschäden aufzudecken. In keinem andern Ensemble käme man über diese Schäden hinweg. Hier aber steht der Schauspieler in der zweiten Reihe. Was ist eine wertvolle Theateraufführung? Une suite d'images formées dans le mystère d'une même pensée. Max Reinhardts ...

Englisches Theater / von Theodor Lessing

4 (Schluß)

Die englische Theaterkunst ist eine sehr alte, traditionelle und ein wenig akademische Sache. Der Engländer hat, ein als fashionabler und durchaus tüchtiger Mann, natürlich mit Geldverdienen so viel zu tun, daß es ihm unmöglich ist, für die unnötigen und luxurierenden Dinge dieses Lebens, wie Seelenergüsse, gesundheitsschädliche, nicht einträgliche Leidenschaften oder unreelle Gefühle, Zeit übrig zu behalten. Daher sind aus nationalen Gründen die Gesellschaft und das Theater seit Alters bemüht, dem Volke ein Schutzmittel gegen aufgeregte Umwege zu bereiten. Man erfand den englischen Lebensstil und führte allgemein die smarte Pose ein, als spezifisch englisches Ideal, welches für Großbritannien so natürlich ist, wie für das deutsche Reich das Ideal preußisch männlicher Schneidigkeit. Auf den stummen Triumph smarter Pose in jeder Lebenslage kommt es dem englischen Menschen an! Diesen königlich auferbauten Frauen, deren Seele die mittlere Proportionale sucht zwischen Spleen und absoluter Nüchternheit. Diesen Geschäfte machenden Gentlemen mit glattrasiertem Schauspieler- oder Reverend-Gesicht. Diesen griechischen Götterjünglingen und Götterjungfrauen, die auf weiten Rasen in kultivierten Parken Englands Tennis spielen oder liebend am In-die-Erscheinung-treten neuer Götterjünglinge und Jungfrauen wirken, welche dort in dreißig Jahren wieder Tennis spielen werden.

5

Für das englische Nationalideal der Smartnes hat sich nun das Theater ein allgemeines Kultursymbol erwählt, nämlich die Zigarette.

Das psychologische Recht des Rauchens wurzelt meiner Meinung nach in dem Umstande, daß die auf Ingangbalten einer Tabakrolle zu verwendende Aufmerksamkeit beständig ein gewisses Quantum Bewußtseinsenergie benötigt, dessen Aufbringen verhindert, daß undisziplinierte oder tadelnswerte Affekte in rauchenden Mannesseelen Platz greifen. Es ist durchaus unmöglich, während des Rauchens, zum Beispiel, einem Anfall von Tollwut oder Jähzorn zu erliegen. Man kann auch, während man raucht, manische oder maniakalische Affektzustände nicht absolvieren, wie Eifersucht, Rachgier, Besitzwut, überhaupt nicht die sogenannten Männchenaffekte! Darum gedenke ich die Hand meiner ungewöhnlich leidenschaftlichen Tochter Judith niemals einem Nichtraucher zu verzeihen. Ich werde dagegen beruhigt in die Grube fahren, wenn ich sie an einen Kettenraucher verlieren sollte. In England nun, wo man bekanntlich die kurze Pfeife im Munde behält, sogar während man Kinder zeugt, können volkverderbende und nervenschädliche Emotionen nicht aufkommen, weil dem Engländer in diesem Falle die kurze Pfeife ausgehen würde. Ein englischer Schauspieler wird nicht versäumen, im kritischsten Moment mit snobster Eleganz eine Zigarette zu entzünden. Der Mörder, kurz vor dem Augenblick der Tat, der Alpinist, wenn er in Lebensgefahr am Seile baumelt, oder zwei Lords, wenn sie entschlossen sind, einander tot zu boxen: sie werden als erzogene, über der Situation stehende Gentlemen zunächst ihre Zigarettenetuis aus der Tasche ziehen.

6

Die englische Bühne kennt somit kein Seelengeschluchze! Dergleichen wäre ja nicht gentlemanlike! Ein gebildeter Engländer wird lieber gefühllos als unbeherrscht erscheinen. Aber seine kühle Reserve ist doch gleich weit entfernt von Frechheit wie von Verlegenheit. Es leben in England einige erlesene Menschen, die die einzig positive Religion sich zu eigen machten, die es gibt: die Religion der guten Laune. Natürlich hat ihr Prinzip des Sichnichtsmerkenlassens, wenn die Seele zittert, seine Kehrseite. Es begrenzt das Register der Ausdrucksmöglichkeiten. Es ist für Theater ungünstig. Und es kann auch im Leben bedrückend sein, wenn man sich in Gesellschaft beständig hüten muß, von den Domestiken für nicht voll genommen zu werden, falls man sie anders beachtet als den Treppenpfeiler, an dem sie lümmeln, oder gar so viel schlechte Erziehung besitzt, ihnen Guten Tag zu wünschen. Es kann bedrückend sein, eine Frau zu lieben, deren innerste Sorge ist, daß nur ihre Frisur nicht derangiert werde. Und andererseits benehmen sich die sehr kultivierten Menschen, sobald sie warm werden, wie Exzentrik-Clowns.

7

Abgesehen aber von diesen gelegentlichen Ausbrüchen der im englischen Volksgemüt wurzelnden Exzentrizität, sieht im Alltag der eine Engländer

aus wie der andre. Jede Gesellschaftsschicht hat ihre Mode, ihre Tradition und ihren Cant. Und man pflegt auch auf den Theatern darüber zu wachen, daß die Gewohnheiten der sozialen Schichte strikt respektiert bleiben. Es erscheint daher oft ein wenig komisch, wenn englische Schauspieler sich in altfranzösischen Panzern oder in römischen Togen drapieren. Sie können nicht aus der englischen Haut, während der deutsche Schauspieler sich so willig seines armen, geprügelten, von Hermann dem Cherusker ererbten Felles entledigt, daß jede fremde Verkleidung ihm lieber ist, als das Bekenntnis zum eigenen Selbst. Ach, allzu oft hab ich das erlebt! Wenn ich auf deutschen Schiffen fahre, dann lasse ich mich gern für einen reisenden Russen oder Franzosen halten. Ich bin dann sicher, leidlich anständig behandelt zu werden. Gesell ich mich aber zu meinen Landsleuten, um ‚Heil dir im Siegerkranz' zu singen, und sie bemerken, daß ich nur aus Hannover an der Leine bin, dann erlebe ich in ihren Gesichtern jene fatale Verachtung: Ach so, du bist auch nur ein Deutscher! Wir hätten dich für was Besseres gehalten! Es würde mir dann immer ein Genuß sein, diesen Landsleuten einen Tritt geben zu dürfen! Von seiten der Engländer geschieht denn das auch aufs ergiebigste; diese selbstsichere Nation, die doch weit geringere Möglichkeiten besitzt als wir, lebt eine ungleich solidere Wirklichkeit. Sie stellt beständig das lebende Bild ihres eigenen Wesens. Sie hat, was wir leider nicht haben: Kultur, Selbstachtung, gesellige Grundsätze und jene angenehme ethische Heuchelei, die verhindert, daß Nationen etwas andres sind, als spezielle Kanaillenherde durch Liebe, Hunger und Eigendünkel gegeneinander gehetzter Ameisen.

8

Ein junger deutscher Schauspieler fühlt sich am glücklichsten, wenn er als Waldarbeiter, Taglöhner oder Landstreicher im zerrissenen Wamse und mit geflickten Schuhen auf der Bühne erscheinen darf. Er fühlt sich unbehaglich in Frack und Smoking. In England ist es anders! Der englische junge Mann, der im Durchschnitt noch geistloser und interesseloser ist, als der deutsche junge Mann, besitzt doch angenehme Politur, beherschte Gymnastik des Leibes und eine unausrottbar vergnügte Sicherheit. Es gibt jedoch zum Glück auch in Deutschland eine Lebenslüge, mit der man sich über allgemeine Formlosigkeit hinweghilft! Wir sind Individualisten! Wir sind starke Persönlichkeiten! Indem der Deutsche das sagt, zitiert er selbstverständlich Goethe und murmelt in den blonden Vollbart: „Oede Gleichmacherei, Uniformierung, Nivellement." All unsre kleinen Kultursnobs, all diese vielen ästhetelnden und artistelnden Schreibtalente, die ganze deutsche Halbwelt schöner Dichtung (denn jeder reichgewordene Konfektionsjude kann ja in zweiter Generation mit Leichtigkeit einen hochbegabten deutschen Dichter hinterlassen) all diese Form- oder Esprit-Talente, deren Geheimnis dieses ist, daß sie Geld und Muße haben, viele Bücher, viel freie Zeit — wie sollten sie wohl im Innersten vor sich selber bestehen, wenn sie nicht die deutsche Kunstformel hätten: Goethe und

die Persönlichkeit! Sie bluten nicht, sie opfern nicht, sie kämpfen nicht, sie grübeln nicht! Sie haben nichts zu tun, als in Berlin oder Wien irgendwo auf einem Fauteuil zu liegen und sich zu intimen Persönlichkeiten zu entwickeln. Und dieses Persönlichkeitsgefühl bewährt sich billig durch die sogenannte eigene Note. In dem einen Falle besteht diese in einer Privatmystik oder religiöser Privatmetaphysik. Ein andres Mal bewährt sie sich in einem auf Schlips und Bügelfalte verwendeten individuellen Geschmack. Ein drittes Mal besteht sie in dem stolzen Gefühl vorangestellter Genitive samt Vermeidung von ‚welcher' und ‚derselbe'. Ein viertes Mal im Gestus ewiger Betrunkenheit, langen Haaren oder sonstigen berechtigten Eigentümlichkeiten. Ueberall Eigenbrödelei! Jeder Deutsche ein kleiner Papst! Tausend Offiziere und keine Soldaten! Man sehe sich dagegen die englischen Dichter und Philosophen an: Hume, Mill, Spencer, Darwin — sie alle haben ein langes Leben in trockener Lebenspraxis gearbeitet, als Ingenieure, Kaufleute, Bibliothekare, Diplomaten. Und auf dem Grabstein des großen Locke steht: "Ich habe mit meiner Mittelmäßigkeit zufrieden gelebt." Der Deutsche verachtet diesen sozialen und politischen Geist aufs tiefste. Er ist verliteratet, verartistelt oder vertheologisiert. Und das einzige, wodurch Deutschland groß und respektabel ist, die strenge Beamtenzucht und der militärische Geist preußischer Provenienz, ist für den Deutschen Anlaß zu höchst uferlosem Pathos der Freiheit. Sie verstehen nicht, daß der Geist individueller Freiheit die stärkste Sozialisierung der Gesellschaft voraussetzt, daß der Engländer, die eigenartigsten und feinsten Persönlichkeiten stellt, weil er der sozialste aller Menschen ist. Der deutsche Individualismus sucht Felder der Bewährung in Sphären, die des Schweißes der Edlen nicht wert sind. Viel Geld, viel Arbeit, viel Kraft verwendet jeder darauf, daß er wohnen, essen und sich kleiden kann, wie ihm beliebt, daß er spektakeln, sich rüpeln darf, wie seiner Persönlichkeit entsprechend ist. Und dürften wir nicht auf freier Scholle als Einzige und Eigene nach Herzenslust ‚Hurrah' schreien, dann würden wir Revolution machen! Anders in England! Man fügt sich der nationalen Wirtschaft. Man absolviert das äußere Leben und hat nicht den Ehrgeiz, in äußern Lebensformen wesentlich vom Nachbarn sich abzuheben. Eben darum ist Eigenart und persönliche Freiheit tiefer gewurzelt. Denn diejenigen Menschen, die am wildesten das Ausleben der individuellen Nuance, der persönlichen Note fordern, sind die unpersönlichsten. Sie fühlen sich nicht sicher genug, um einsam sein zu können im lautesten Leben. Um den goût d'isolement nicht nötig zu haben; für Glück und Qual der Einmaligkeit, der Verlassenheit . . .

9

Ich sehe für Deutschlands Zukunft einen schlimmen Feind: die Weltanschauung, die Lebensstimmung seiner Besten. Es ist die Weltanschauung eines unfruchtbaren, unindividuellen Individualismus. Die Lebensstimmung eines idealistischen Aristokratelns, das im Grunde parvenühaft oder ple-

beziſch iſt. Denn wie ſpricht der geborene Ariſtokrat? „Ich bin ſtärker und beſſer als viele andre. Darum bin ich für viele andre verantwortlich!" Nur das Maß der Verantwortlichkeit, die Energie des Opfertums iſt Ausweis allerperſönlichſter Würde! Wo aber blieb dieſes aktive Ethos des Deutſchtums, das aus Luther und Leſſing, Schiller und Fichte einſt tätig wirkte? Ich glaube nicht, daß ich den hohen Tag erlebe, an dem Herr Profeſſor Edmund Huſſerl in Göttingen das Schaffot beſteigt, Georg Simmel durch Berlins Straßen die rote Fahne trägt, Stefan George ſeine erſte ruſſiſche Bombe wirft. Nein, ich werde das nicht erleben! Und wer ſoll würdig ſein, das Schaffot zu beſteigen, wenn nicht unſre Feinſten, Größten und Beſten? Kurz, ich bin ſkeptiſch geworden gegen die Schönheit und Größe der deutſchen Genies! Sie ſind doch recht gefliſſentlich individuell. In England iſt das anders. Die Durchſchnittsmenſchen ſind exzentriſcher und eigenartiger als die unſern. Darum aber, weil die Bizarrerie hier allgemein iſt und die Extravaganz zur Uniform ward, tritt das Individuelle weniger aufdringlich an den Tag als bei uns, wo jeder Tropf ſehr ſtolz iſt, den Narren auf eigene Fauſt zu ſpielen. In London, dieſem Stapelplatz der Welt, ſcheint es nichts Perſönliches, Qualitatives zu geben. Alles iſt quantitativ, maſſenhaft geworden. Die Kunſt, die Bildung, die Religion, die Wiſſenſchaft. Und dennoch ſagt mir ein ſicheres Gefühl, daß meine erhabenen Brüder der Zukunft bereits im ſiebenten Stockwerk eines Wolkenkratzers geboren ſind, und die großen Frauenſeelen, die ich erſehne, irgendwo mit elektriſch gebratenen Koteletts ſich ernähren, aus Geſellſchaftsküchen, deren kraftſparende Arbeitsmaſchinen die treffliche deutſche Hausfrau zur Muſeumsmumie machen! Sie werden uns überflügeln, an Individualismus, an Ariſtokratie, an perſönlicher Würde, kraft ihres ſtärkern ſozialen Zwanges! Denn ihre Theater, ihre Bücher, ihre Denker ſind ſchon gleichzeitig viel ſchlechter und viel beſſer als die unſern. Der mißratene Engländer (und Mißratenſein iſt Normalzuſtand des Erdenlebens) iſt noch ſchrecklicher als der mißratene Deutſche, aber wenn einmal in England ein Kind, eine Frau, ein Haus, ein Buch, ein Kunſtwerk, ein Gedanke wirklich gelingt, dann iſt es etwas, woran das Menſchengeſchlecht Anteil hat. In Deutſchland kann man das nur von der Muſik ſagen! Und ſo ſummen mir denn, indem ich an engliſche Eindrücke denke, die Töne eines Kinderliedchens im Ohr, das ich an der engliſchen Seeküſte vernommen habe, die Geſchichte von dem kleinen Mädchen mit dem kleinen Stirnlöckchen, das ſo furchtbar lieb und ſo abſcheulich ſein kann:

Now I know such a little girl,
Who has the little curl
Right down in the middle of her forhead
And when she is good,
She is very, very good,
And when she is bad
She is horrid.

Opernpremieren

Izeyl / von Ludwig Renner

Es hilft kein Beschönigen mehr: seitdem er vom Klavier aufgestanden ist, irrt er beständig — Eugen d'Albert. Auch der ‚Tiefland'-Erfolg kann mit Aufführungsziffern nur noch Statistiker überzeugen. D'Albert irrte, als er mitten in seinen Virtuosenübungen plötzlich eigene Opern-Akkorde anschlug, er irrte, als er von seinem stolzen künstlerischen Wappenschild das Wort ‚Pianist' gänzlich tilgte, und er irrte noch einmal ganz gehörig, als er diese ‚Izeyl' nach dem Buche Rudolph Lothars komponierte. Schon mit der Bezeichnung fing es an. War das wirklich ein Musikdrama, was es da zu komponieren gab? Ich denke, in unsern Tagen sind die Begriffe nicht mehr zu verwechseln. Man sehe sich nur den ersten Akt an: Links der Courtisanenpalast, rechts der Palast des Königs; links die buhlerische Liebe, rechts das Königstum nicht sonderlich von Gottes Gnaden; in der Mitte links die, die da um irdische Liebe betteln; in der Mitte rechts die, die dem Königstum huldigen — und in aller Mitten, gleich beim Souffleurkasten, die Mittelsperson, der Prophet, der Yogi! Er hat das Ohr des Königs, er hat das Ohr der Courtisane, und während er eben noch den königlichen Herrn überzeugte, daß er in die Wüste ziehen müsse, um frei und fern von aller irdischen Herrlichkeit die himmlische Liebe zu predigen, verständigt er sich gleich darauf mit der Courtisane — wenn sie erklärt, sie wolle dem Fürsten nacheilen, um ihn in irdischer Liebe zurückzuholen — mit einem siegesgewissen: Bitte sehr . . .! So hat man szenisch, dramatisch alles hübsch beieinander, ganz wie in der guten alten Oper, nur daß man früher klarer, deutlicher war, wenn es dem Opernkomponisten mundgerecht sein sollte. Die beiden andern Akte lassen zwar an Deutlichkeit nichts mehr zu wünschen übrig: der Yogi gewinnt seine Wette ganz unzweideutig, indem die Courtisane trotz ihrer enthüllten Schönheit bei ihrem Wüstenbesuche nicht den König verführt, sondern von ihm zu seiner Lehre bekehrt wird; und auch der letzte Akt — wo Izeyl den ersten Freier, der sie zurückerobern will, erdolcht, wo sie als Fürstenmörderin, gelyncht, in den Armen des geliebten Königs, der seine Prophetenrolle ebenso schnell vergaß, wie er sie gelernt hatte, unter entsetzlichen Qualen stirbt und in das bereitstehende Grab gelegt wird — bringt nur die üblichen Opernszenen. Von Musikdrama keine Spur! Ich will nicht leugnen, daß eine wirklich hohe Tonsprache das alles hätte vergolden können. Komponisten vom Schlage d'Alberts aber komponieren um keinen Deut anders, als der Librettist es ihnen dichterisch vorgemacht hat, und so entstand jene rein äußerliche Opernmache, der man im deutschen Opernwalde, wo Surrogate des Genies — Anständigkeit, Fleiß und Nachahmungstrieb — die mächtigsten Faktoren sind, so ungezählte Male begegnet. Daß d'Albert keinen Stil hat, möchte man ihm noch am ehesten verzeihen. Himmel, wo sollten auch schließlich alle Stile herkommen! Aber diese ständig irrende Stillosigkeit,

bei der im Grunde weder der Komponist noch der Zuhörer mehr zurechtfindet, berührt im Falle d'Alberts doch am Ende höchst peinlich. Sie schließt jede Anteilnahme aus, selbst wenn der Komponist hin und wieder ein paar prachtvoller, Motive findet wenn er sie nach allen Regeln einer verfeinerten Kunst anwendet, und wenn ihm gar ein wirklich echter dramatischer Anlauf gelingt. Und dann vor allem, noch einmal: diese Abhängigkeit vom Textbuch, dieses Stocken, wenn der Dichter stockte, dieses Ruhen, wenn der dichterische Stoff ruht, diese Warten auf die Situation, diese Unfähigkeit, sich auch nur einmal vom Worte zu lösen und aus sich selber in Tönen zu schaffen, vom Stoffe inspiriert! Das virtuos gearbeitete Vorspiel zum zweiten Akt, die musikalische Ueberleitung zum letzten Bilde wären zwar zwei einzelne Gegenbeweise: bedarf es aber einer ganzen Oper, um zwei symphonische Meisterstücke zu schaffen?

Am hamburger Stadttheater hat man jetzt einen wirklich modernen Oberregisseur: Herrn Hermann Gura. Der schuf ein paar szenisches Bilder von einer Schönheit, die selbst die Gregorsche Oper in Berlin, wenn sie überhaupt mit ‚Izeyl' den Versuch macht, nicht übertrumpfen wird; man denke nur an die Farbensymphonie von Violett und Rot in der Sterbeszene des letzten Aktes. Aber darstellerisch und gesanglich kann an andern Bühnen immerhin noch einiges für diesen Lothar-d'Albert geschehen. Edith Walker zog als indische Uebercourtisane viel zu viel Schönheitslinien, statt die Rolle, wie sie nun einmal ist, in realer Echtheit zu geben, und der ‚Wüstenkönig' des Herrn Dawison blieb mit seiner edlen Fürnehmheit ziemlich farblos. Dem Orchester, das bei d'Alberts Technik klingen muß, fehlte bei den Hamburgern jede sinnliche Schönheit, und der Chor dieses Stadttheaters hat noch Großvater-Allüren, wenn er, beispielsweise, da, wo er, entsetzt über die Vorgänge auf der Bühne, hinauszustürzen hat, voller Aufregung den Kapellmeister sucht. Gegen den im übrigen, da er den Namen Gustav Brecher führte, nichts einzuwenden war.

Der polnische Jude / von Fritz Jacobsohn

Die zwei Akte dieser Volksoper sind wie zwei Brüder, denen man nicht glauben mag, daß sie den gleichen Vater haben. Denn während der erste Akt von keinem großen Könner gemacht zu sein scheint, ist im zweiten eine durchaus glückliche Gestaltungskraft zu bemerken. Beiden aber ist ein Mangel gemeinsam, der bei dieser Oper doppelt ins Gewicht fällt, weil sie viel mehr ein Melodram als eine Oper ist: sie sind schlecht deklamiert. Die Rezitative sind fast nur Begriffsübermittler, selten Empfindungsträger; sie sind weder ausdrucksvoll noch charakteristisch für den Einzelnen. Wenn Karl Weis die Absicht gehabt hat, seine Leute aus dem Volke einfach sprechen zu lassen, so hat er Monotonie mit Einfachheit verwechselt, so hat er Langweiligkeit an die Stelle ursprünglicher Schlichtheit gesetzt, so hat er die Bedingungen der Bühne, insbesondere der Opernbühne, verkannt.

Der Musik fehlt die Poesie; sie verlangsamt und hemmt, ohne zu vertiefen oder zu verklären. Ihr fehlt die Intuition; sie hat alle Symptome mühsam verhüllter Verlegenheit. Der Musiker Karl Weis sieht die Dinge mit den Augen des Berichterstatters und beschreibt sie mit der teilnahmslosen Feder des Referenten. So würde der erste Akt des ‚Polnischen Juden' kaum viel schwächer wirken, wenn man ihm die Musik nähme; so wenig hat sie zu sagen. Bei Weis verpufft dieser Akt, trotzdem er der Möglichkeiten zu wirksamer musikalischer Ausgestaltung die Menge bietet. Weder des Försters Erzählung vom erschlagenen Polen, noch die elsässische Bauernhochzeit haben Stimmungsgehalt. Weis malt da ganz äußerlich mit abgegriffenem Material, läßt sich viel Zeit mit Versuchen zur Charakterisierung und erzielt doch keinen Eindruck. Seine Volkstümlichkeit ist gemacht; sie schwankt unentschlossen zwischen breiten, veristischen Geigenmelodien und zwischen deutscher Innigkeit und gezwungener Einfachheit. Sie ist nicht echt und bodenständig, sondern offensichtlich berechnet und ausgeklügelt.

Die Musik von Weis bleibt am Stofflichen hängen und hat mit Poesie so wenig zu tun wie das bühnenkundige Textbuch von Léon und Batka. Im zweiten Akt aber sind dem Komponisten immerhin Dinge gelungen, die trotz mancher Effekthascherei (zu der das Buch mächtig verleitet) feine Züge aufweisen. Hier hat er im großen Monolog des Mathis für die Qualen der Gewissensangst Töne gefunden, die abseits vom rein stofflichen Interesse etwas vom Mitleiden auf den Hörer übertragen können. Und die Gerichtsszene, die wohl den Ausgangspunkt für die musikalische Ausarbeitung gebildet hat, trifft die ernste Größe der Situation, hat etwas vom jüngsten Tag. Da spricht in echten Jammer das Volk hinein, mit seinem schauerlichen Unisono, mit drohender Gebärde, mit einer Kraft, die von fern an die Wucht Bachischer Passionschöre erinnert.

„Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe, und ringt die Hände mit Schmerzensgewalt." Dieser Mensch war bei der Aufführung des ‚Polnischen Juden' in der Komischen Oper Rudolf Hofbauer. Seine Stimme kann unendliche Sehnsucht ausdrücken und seine ungewöhnliche Intelligenz kann Gestalten schaffen. Gregor sollte ihn vor größere künstlerische Aufgaben stellen; er sollte ihn wieder den noch unvergessenen Golo singen lassen und uns somit ‚Pelleas und Melisande' wiedergeben. Vielleicht hat die Komische Oper erst jetzt ihre Kinderkrankheiten überwunden; jetzt, wo sie merklich ruhige Arbeit an die Stelle oft forcierter Exklusivität setzt. Denn die Aufführung des ‚Polnischen Juden' zeigte unsre Schauspieloper auf dem Punkt angelangt, wo man zu der vollzogenen entente cordiale zwischen Darstellung und Musik Glück wünschen kann. Es wurde gut gesungen, wenn auch neben Hofbauer nur die Annette der Ehrlich eigene Töne einsetzen konnte; und das Orchester braucht sich das unwürdige Lob des ‚präzisen Zusammenspiels' nicht mehr gefallen lassen.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Sophie an Charlotten den 28ten April

Warum kann man doch nicht allemal einer Freundin in ihrem Verlangen dienen? Ach! liebste Charlotte, alles, ja alles thue ich, meiner Freundin zu gefallen. Aber wie grausam bist du nicht, daß du mir die verhaßte Verkleidung anmuthest, welche vor uns beyde so üble Folgen haben kann? Das männliche Geschlecht ruft ohnedem gar zu leicht Triumph, wenn uns dasselbe nur in etwas nachgebend findet. Wie vielmehr wird der Baron S. . nicht stolz darauf seyn, wenn man sich merken läßt, daß er meine standhafte Charlotte überwunden, ja so weit überwunden habe, daß sie mich zur Verkleidung bereden muß. Die Schwäche unsers Herzens müssen wir nicht so leicht verrathen. Die Schmeicheleyen, welche der Baron S. . an eine gewisse Dame verschwendet, sind nur Blendwerke, um meine Charlotte eifersüchtig zu machen, und ihr Liebe auf die Probe zu stellen; listige Kunstgriffe, deren sich das männliche Geschlecht in dergleichen Fällen zu bedienen pfleget. Doch ich muß etwas für meine Charlotte thun; ich will ihm schreiben. Ich will ihn fragen, wie es mit seinem Herzen steht: ob Charlotte es noch erfüllet? Ich werde ihn in einigen Tagen sprechen, und bey der Dame, wohin er zu kommen pflegt, sein Herz zu erforschen suchen. Liebste Freundin, nichts vergnüget mich mehr, als wenn ich Charlottens Briefe lese; aber wie sehr kränket es mich, daß ich auf jeder Zeile sehe, wie viel meine Freundin leidet. Müssen denn unsre Wege durchaus mit Dornen bestreuet seyn; und muß denn die noch nicht lange aufgebrochene Rose immer so vielen Sturmwinden ausgesetzt seyn? Doch nein! es giebt auch Freudentage, Tage, da die Sonne des Vergnügens scheinet; Tage, wo das Bewußtseyn unserer Tugend und unbeschmitzten Handlungen einen sanften Balsam über unser Herz ergießet — Laß uns, liebste Freundin unser Herz mit den Führungen des Himmels zufrieden stellen. Es ist wahr, wenn ich die Briefe meiner besten Freundin lese, so überwältigt mich oft eine sanfte Melancholie, und ich netze die Briefe mit warmen Thränen — — — Aber, liebste Charlotte, wie viel habe ich wegen dieser Briefe nicht zu erinnern! Ich fürchte, daß sich die Melancholie des Herzens meiner Freundin gar zu sehr bemeistere. Heute unterhielt ich mich wieder mit dem Brief vom 21sten März, (denn ich lese deine Briefe sehr oft). Ach! wie viele Thränen hat mir dieser Brief nicht gekostet! Der Inhalt wurde mir immer wichtiger, nur einige Stellen konnte ich nicht verstehen. Gott läßt sich nicht vorgreiffen . . . Es ist wahr, Gott läßt sich nicht vorgreiffen. Sind wir nicht aber freye Geschöpfe, die der Schöpfer zum Vergnügen und deswegen mit Wahl in die Welt gesetzt hat? Hat uns dieser Schöpfer nicht auch zugleich zu Frey-Herren über Tugend und Laster gemacht? ja, er hat uns Vermögen gegeben, unser Leben, so lange es ihm gefällt, zu erhalten und zu ver-

kürzen. Wer kann sagen, wenn uns die Leidenschaften zum Bösen verleiten daß dieser Antrieb von Gott kommt? vielmehr kommt die Ueberwindung von Gott, die den Menschen über alle andere Geschöpfe erhebet; und sollte ein melancholischer Gedanke mich so weit treiben, mein Leben zu verkürzen; so beweise ich zwar, daß ich Macht über mein Leben gehabt habe, aber dem Zweck des Schöpfers nicht gefolget, sondern auf eine niedrige und zaghafte Art sich vor die weitere Fortsetzung dieses Lebens gefürchtet habe. So lange die Vernunft Gebieterin ist, so weiß ich, daß ich Unrecht thue, wenn ich mich an einem Schatz vergreiffe, den ich mir selbst nicht gegeben habe. Nur dem hohen Geber, dem ich unzertheilt zugehöre, gehöret auch mein Leben; Ihm zur Ehre es anzuwenden, ist meine Pflicht. Wer hat uns je die größte Liebe erzeigt? Ist es nicht Gott? und ist unser Leben nicht das größte Geschenk? auch alsdann, wenn es mit vielen Leiden verwebt wäre. Das Leben sich selbst zu verkürzen, ist nur Lasterhaften eigen, welche auf dem Wege der Ausschweifungen ein Kleinod nicht mehr zu schätzen wissen, welches einem Tugendhaften kostbar ist. Wie oft habe ich hievon mit meiner lieben Freundin sprechen wollen, aber nie Gelegenheit und Zeit dazu gehabt. Allein ich will die Geduld meiner Freundin nicht länger auf die Probe setzen. Du wirst ohnedem denken, Himmel, was vor ein langer Brief! Nun noch etwas von dem Baron S . . . Ich kann nie glauben, daß er unbeständig sey. Er wird noch vor den Füßen meiner Charlotte Abbitte thun, und ihr ewige Treu schwören. Sein Herz wird er noch vor dir ausschütten, und o! wie sehr wünsche ich den Zeitpunkt zu erleben, daß seine Liebe vor dem Altare versiegelt würde.

Baron S . . an den Major von T . . H . . den 28sten April

Laß Dir erzählen, was mir begegnet ist. Ich habe Dir geschrieben, wie ich mit Charlotten stehe. Gestern ließ sie mich bitten, mich um neun Uhr zu Hause zu halten. Ich wartete im Dunkeln in meinem Zimmer, überließ mich den süßen Träumen. Ich schloß sie in Gedanken in meine Arme, und konnte die Ungeduld kaum ertragen, bis sie erscheinen würde. Endlich wurde mir ein Brief gebracht. Ich war verdrüßlich. Indem brachte mein Bedienter Licht. Himmel, was sah ich, einen Brief von Sophien! Sie schreibet im Namen ihrer Freundin; voll von warmen Ausdrücken, beschwor sie mich, der Sache eine andre Wendung zu geben, entweder ihrer Freundin gänzlich zu entsagen, oder sie glücklich zu machen. Dieser Brief voller Empfindungen hat mich aus aller Fassung gebracht. Ich habe ihr geantwortet. Ich habe ihr alles versprochen. Heute werde ich Charlotten bey ihrer Freundin sehen. Was werde ich ihr sagen? wie will ich vor Liebe zerschmelzen! Ich kann mich nicht länger mit Dir unterhalten. Meine ganze Seele erfüllet Charlotte.

Charlotte an Sophien H . . den [illegible]sten April

Eine Schauspielerin hat sich so sehr an die Theatersprache gewöhnet,

daß sie diese gar zu oft, ja auch alsdann braucht, wenn sie mit ihrer Freundin schriftlich redet. Aber wie wehe thut es mir, wie grausam quälet es mich, meiner Freundin Leiden dadurch gemacht zu haben! Es ist wahr, wenn ich die Galotti spiele, ist mir der Tod süße, und selbst der Tod des jungen Werthers scheinet mir zulässig, ob ich ihn gleich nach meiner Vernunft verachte. War Odoardo wohl ganz Vater, da er den Dolch seiner so geliebten Tochter ins Herz drückte? Nein, er war ein Ungeheuer, ein Barbar! Waren denn sonst keine Wege übrig, seine geliebte Tochter zu retten? Ich weiß nicht, warum man die Thorheiten der Spanier und anderer Nationen aufs deutsche Theater bringt. Haben denn die Deutschen nicht selbst Thorheiten genug, daß man ihnen noch fremde aufdringen muß? Ein empfindsames Herz leidet bey solchen rasenden Vorstellungen zu viel, und ich glaube, jeder gefühlvolle Zuschauer wird dadurch hingerissen. Aber dem Himmel sey Dank! Sophie, Deine Charlotte ermannet sich, und Deine Philosophie heilet mich vollends. Ist der Mensch so hoch geadelt, daß er wegen seiner Macht, die er über seine Leidenschaften hat, über andere Creaturen erhaben ist, so muß unser Leben dem Schöpfer höchst angenehm seyn. Du hast Recht, wenn Du behauptest, daß dieses Leben nur Lasterhafte nicht zu schätzen wissen. Ich schrieb von Bedürfniß, welches man hat, sich zu tödten. Entsteht dieses Bedürfniß aber nicht aus der Leidenschaft? Gewiß, liebe Sophie! Du mußt eine Schauspielerin allezeit anders ansehen, wie andere Menschen. Wir sind gar zu oft im Affect, in einer Art von Enthusiasmus, womit wir ja unsere Rollen spielen müssen. Ich halte immer davor, daß Werther, welcher eben nicht lasterhaft war, die Rolle eines verkehrten Philosophen mehr, als eines verzweifelten Liebhabers gespielt habe. Und ist es nicht wahr, daß ihn dieses eben bey seinem Ende zu einem Lasterhaften machte? Der Verfasser seines Lebens hat nur alles in seiner reitzenden Schreibart so angenehm geschildert, daß vielen die Lust ankommen sollte, ihm nachzuahmen. O Sophie, wozu kann uns nicht ein solcher Zauberer mit seiner Ueberredungskunst verleiten; doch glaube ich nicht, daß er an sich selbst je die Bahn brechen wird: denn ihm ist sein Leben in den Armen einer schönen Frau noch gar zu süß. Aber wie kann man einen Selbstmörder nennen? einen der ärgsten Diebe? Doch nein, dieser Ausdruck ist noch zu gering. Es ist abscheulich, Gott ein Kleinod zu rauben, welches uns nur geliehen ist.

Aber was vor Qual empfinde ich, daß ich meiner besten Freundin Leiden sehe, und ich bin die Ursache davon. Meine Hände zittern! Ach! könnte ich diesen enthusiastischen Brief wieder zurück nehmen! Ach! daß er nie geschrieben wäre! Doch, die Antwort war mir ja nötig, von einer Freundin, die mich liebet, welche meine andere Seele ist. O, die Seele, dieses Herz ist gar zu sehr verwundet, es wird, es ist zerrissen von einem Undankbaren. Ach! wenn du es wieder heilen könntest. Doch, was wünsch ich! die Wunden sind mir ja noch angenehm. Meine Seele ist voll, voll ihm, von dem, der mich so sehr verachtet, der mich so sehr hintergangen

hat! Himmel, was für einen Weg hat er genommen, um die Gesinnungen meines Herzens zu erfahren! Dieser Undankbare! Ach, allerliebste Freundin, verlaß Deine Charlotte nicht!

Baron S.. an den Major von T..   H.. den 29sten April

Ich schreibe Dir in dem Taumel meines Jubels, in der Wonne meiner Empfindung. Ich komme aus den Armen meiner Charlotte. Ich habe sie um die bestimmte Stunde bey ihrer Freundin angetroffen. Freund, welch eine Seele! Ihr ganzes Wesen ist Liebe, und sie würde die ganze Natur mit Liebe erfüllen, wenn dein Wesen, Natur, nicht Liebe wäre. Sie hat mir vergeben; sie hat alles vergessen. Ich habe ihr meine ganze Zärtlichkeit, meine unverbrüchliche Treue geschworen. Himmel, wie sehr habe ich mich nach diesem Augenblick gesehnt! Unsere Zusammenkunft auf gestern wurde gehindert. Einen Tag, eine unausstehliche Nacht habe ich geharret. Aber es ist mir belohnet worden. Freund, was ist das Leben? Ich habe nicht gelebt, als in dieser herrlichen Stunde.

Ich entsage der Gräfin auf ewig. Ich mache mich gefaßt auf alle Folgen, die dieser Schritt haben kann. Ich sollte das Herz der Charlotte und die Hand der Gräfin zugleich betrügen? Wenn man mich nicht zu den Heiligen rechnet, so soll man mich wenigstens nicht zu den Boßhaften zählen. Ich werde Charlotten besitzen, so gewiß ich die Blüte aus dem Gipfel des Baums breche, wenn ich mir vornehme, ihn zu ersteigen, und nicht etwa ein Stral des Blitzes ihn vor meinen Augen zerschmettert. Wenn meine Flamme nicht vor der Welt lodern kann, so soll sie da brennen, wo kein hämischer Blick sie entweihet, kein kaltsinniger Spott sie entheiliget. Ich will sie wie das Feuer der Vesta verehren, und sie soll nicht ehe als mit meinem Leben verlöschen.

Charlotte an Sophien   am 30sten April

Sieh, ich habe einen Augenblick frey, und ich nehme die Feder, um mein Herz gegen meine liebste Freundin zu erleichtern. Gütiger Himmel, warum kann ich nicht in diesem Augenblicke mit dir reden, um dir zu sagen, was mein Herz von deiner Freundschaft fordert? Ich habe dir sehr viel zu sagen. Ich habe einen Brief erhalten von meinem Freunde, Liebhaber, oder welchen Titel soll ich ihm geben? Wohlan! von diesem Menschen der mich nur beunruhiget. Ich schließe ihn hier bey. Ich wollte ihm nicht antworten, bis ich ihm mein Portrait senden könnte; aber das wird noch einige Tage dauren. Das währt zu lange. Du mußt vorher mit ihm reden. Komm zu mir; wir werden eine Gelegenheit finden, ihn anzutreffen. Ich fühle zu sehr, daß ich nicht aufhören werde, ihn zu lieben; ich werde viel eher sterben. Es ist eine grausame Leidenschaft, die mich erfüllet. Ich will noch bis Mittewochen warten. Aber gewiß, du mußt mit ihm reden. Leb wohl, liebstes Herz. Wenn du kannst, komm morgen in die Komödie, denn ich muß dich sprechen. Ich bitte dich um des Himmels Willen, komm, deine unglückliche Freundin zu sehen.

(Fortsetzung folgt)

Der dunkle Punkt/ von Zarathustra

Der erste Dichter: Guten Tag, lieber Associé! Wie gehts, wie stehts? .... Wohl, nun kann der Guß beginnen.

Der zweite Dichter: Was denn? Wieso denn? Warum denn?

Der erste Dichter: Na, ich dachte, wir wollen zusammen ein Stück schreiben. Was drin vorkommt, weiß ich noch nicht. Aber ich weiß, daß es Zeit wird, dafür zu sorgen, daß die Provinztheaterdirektoren von mir mit einer Weihnachtsnovität beschenkt werden.

Der zweite Dichter: Ja, lieber Freund, das ist ja alles schön und gut. Aber woher die Zeit nehmen? Sehen Sie, jetzt diktiere ich meiner ersten Sekretärin meinen neuen Roman ins Stenogramm, und während sie das Diktat in Schreibmaschinenabschrift überträgt, meiner zweiten Sekretärin den zweiten Akt der Bearbeitung eines Dramas aus dem Spanischen. Um halb eins ist Redaktionssitzung im Bureau der ‚Vergnügten Blätter'. Da habe ich eine Parodie, zwei stimmungsvolle lyrische Gedichte und drei Illustrationstexte zu liefern. Daneben die Novelle, die Humoreske und das Feuilleton. Wie soll ich da zu unserm Stück kommen?

Der erste Dichter (lachend): Anfänger! Um halb eins beginnt die Sitzung. Wie ich Sie kenne, fahren Sie Automobil. Also brauchen Sie erst um 12 Uhr 20 das Lokal zu verlassen. Jetzt haben wir 11 Uhr 35. Na, in drei Viertelstunden wird doch so'ne Sache zu fingern sein? (Es klingelt am Telephon) Lieber Freund, das wird mir gelten. Sie gestatten. Direktion des Juxspielhauses? Ja, ja, ja ... Wir sind schon scharf dabei. Unerhört wird die Sache. Müßte eigentlich fünfundzwanzig Prozent Tantieme fordern. Na, weil Sies sind. Haben Sie nur keine Angst. Sie, Direktor: Sie könnten eigentlich schon mit den Proben beginnen. Was, Sie haben noch kein Manuskript? Aber, Kind, was in meinen Stücken gesprochen wird, sollten Sie nun doch schon wissen. Nein, daran ändert sich dieses Mal gar nichts, aber auch gar nichts. Arrangieren Sie ruhig erster Akt ‚Zwei Wappen', zweiter Akt ‚Auf der Sonnenseite'. Premiere in acht Tagen. Sie, Direktor: klingeln Sie doch meinen frühern Associé an. Der freut sich immer so, wenn ich was Neues fertig habe. Sagen Sie ihm, das Stück wäre ausgezeichnet: er frühstückt jetzt gerade. Servus! So, die Annahme hätten wir: jetzt können wir auch das Stück schreiben.

Der zweite Dichter (schreibend:)

> Der Sommer winkt mit dunklen Rosen,
> Den Himmel schmückt ein blauer Flor ....

(auffahrend) Ach ja, pardon: Stück ... Stück. Sofort. Sogleich. Erlauben Sie nur, daß ich hinter diese Strophe noch einen Punkt setze. So, da wäre er, der dunkle Punkt.

Der erste Dichter: Mensch, Gott, Genosse ... Nein, aus unsrer Zusammenarbeit muß etwas werden! Da haben wir ja den Titel. Glauben Sie denn, daß das andre jetzt noch irgend welche Schwierigkeiten macht? Nun fehlen uns blos noch neun Witze: beim zehnten fangen wir das neue Stück an. Also machen sie mal schnell neun Witze. Ich telephoniere inzwischen im Nebenzimmer an Sliwinski, daßer noch heute die Provinztheaterdirektoren und die Intendanten einladet. Das ist das Wichtigste. (Ab.)

Der zweite Dichter (schreibend):

Fort mit euch Büchern und Pandekten,
Die mich nun lang genug schon schreckten.

Der erste Dichter (kommt zurück): So, erledigt. Zehn Annahmen und zwanzigtausend Mark Garantien haben wir schon. Was, das is 'n Geschäft? (Das Telephon dieses Zimmers klingelt) Nanu? Schon wieder? (Meldet sich) Dort Justspielhaus? Die Proben sind in vollem Gange? Famos, Sie sind wirklich 'n glänzender Regisseur, Direktor. Müller ist ausgezeichnet? Kann ich mir denken. Na, wenn er nun erst die Rolle haben wird. Und jetzt aufgepaßt: Sie sollen den neuen Titel hören. ‚Der dunkle Punkt'. Nicht nur ‚der dunkle' und nicht nur ‚der Punkt', sondern effektiv: ‚Der dunkle Punkt'. Aber, Direktorchen, der Spaß kostet fünfundzwanzig Prozent Tantieme. Nee, nee, nee: fünfundzwanzig. Oder, seien wir meinetwegen milder. Sie garantieren mir hundertfünfzig Aufführungen, Wiederaufnahme meines alten, aber noch immer ausgezeichneten Stückes ‚Der Hosenknopf' für die Sonntag-Nachmittagsvorstellungen, und ich will Ihnen bis auf zwanzig Prozent entgegenkommen. Gemacht? Gemacht. Morgen kommen wir auf die Probe. Servus. (Hängt ab)

Der zweite Dichter (schreibt):

Nun freuen weiße Lämmerwölkchen
Der Menschen lust'ges Erdenvölkchen ....

Der erste Dichter: Donnerwetter, 12 Uhr 10. Kollege, Sie müssen ja gleich fort. Nu mal vorwärts!

Der zweite Dichter (schreibt): „Aus der Reichshauptstadt. Die Frage, die augenblicklich alle Welt in Berlin beschäftigt, lautet ...."

Der erste Dichter (nachsinnend): Wenn man nur die eine Figur hätte: den Menschen, der hereinkommt — und die Bande applaudiert ..

Der zweite Dichter (schreibt):

Nein, Donna Klara, wie ich Sie verehre ...
Doch über alles geht mir meine Ehre ...

Der erste Dichter: Aber wie sieht der Mensch aus? Ich habe schon Serben gehabt, Russen, Wiener, Griechen, Ungarn .... Die Nationalitäten fangen an mir auszugehen ...

Der zweite Dichter (schreibt): „Der Plumpudding, eine Humoreske. Nathanael Pieschack hatte Plumpudding gegessen. Nathanael Pieschack hatte das öfters getan, aber nie so intensiv wie dieses Mal ..."

Der erste Dichter: Kinder, was macht man da? Und es muß ein ‚Kerl' sein, der Mensch, der da hereinkommt, wenn sie applaudieren. Die Kollegen müssen platzen vor Neid, daß ihnen der nicht eingefallen ist. Schwarz werden müssen sie .. (stockend) schwarz ..? Mensch, ich habs ..

Der zweite Dichter (schreibt): „Willibald, Novelle. Erstes Kapitel." Ja, was, was haben Sie denn?

Der erste Dichter: Na, unser Stück!

Der zweite Dichter: Was für'n Stück?

Der erste Dichter: Unsern ‚Dunklen Punkt'. Ein Neger wird er, der Mensch. Nun mal schnell ins Auto. Die neun Witze machen wir unterwegs — das andre auf den Proben. Sind Sie einverstanden?

Der zweite Dichter (zerstreut): Sicher. (Schreibt, während er sich anzieht, ins Notizbuch) Ich denke an die holden Stunden,
Wo Laub den Becher mir umwunden.

Rundschau

Reinhardt und Ullstein

Hinter den Kulissen' heißt eine periodisch erscheinende Rubrik des Ullsteinschen Mittagsblattes, und der Neuigkeitsdurstige erfährt daraus, was unter Schauspielern, Schauspielerinnen, Direktoren und sonstigen Theaterleuten geschieht oder geschehen sein soll. Den Stoff zu einer sehr hübsch hierher passenden Plauderei hat sich die B. Z. leider entgehen lassen. Welche Fülle witziger Bosheiten und netter Sottisen hätte der Mittags-Feuilletonist der Tatsache abgewinnen können, daß dem privilegierten Schäbigkeits-Lieferanten der Firma Ullstein, dem an dieser Stelle kürzlich charakterisierten C. A.-S., der Zutritt zu den Reinhardtschen Theatern untersagt worden ist! Die Kollegialität in der Kochstraße hat den wirksamen Gegenstand nicht genutzt. Dennoch gibt es dort Kollegialität — und so peinlich. es ist, irgend jemand als Kollegen des Conrad Alberti-Sittenfeld denunzieren zu müssen: die Beobachtung der auf Reinhardt bezüglichen Theaterkritik bei Ullstein macht diese Verunglimpfung neuerdings unvermeidlich. Denn nun bläst auch Herr R. O. F., der Rechtsanwalt Richard Otto Frankfurter, in das afterkritische Horn des Hinausgewimmelten, und da scheint es angezeigt, sich zu fragen, ob nicht die merkwürdige Uebereinstimmung, mit der Reinhardt gerade in den Ullsteinschen Blättern jetzt von allen Wehrkräften mit Kot beworfen wird, als Solidaritäts-Aktion für C. A.-S. zu beurteilen ist. Im Februar dieses Jahres noch bekannte sich R. O. F. in einem offenen Brief an Siegfried Jacobsohn zu jener ‚Zärtlichkeit' für Reinhardt, „die eifert, weil sie liebt", und nannte sich selber einen Kritiker, der „dreimal ängstlich wägt, ob er kein Unrecht tut im Tadel und im Lobe, der sich der eigenen Fehlsamkeit bewußt und deshalb milde gegen fremde ist, und der ein fast krankhaftes Mitleidsgefühl hat". Jetzt aber beschmiert er die Carlos-Aufführung des Deutschen Theaters mit hämischen Verdächtigungen und blasphemischen Unterstellungen, daß man sich wundern muß, wie ‚eifernde Zärtlichkeit' sich so rasch in giftige Gehässigkeit verwandeln kann. Ich will in diesem Zusammenhange meine Zustimmung zu Reinhardts Carlos-Tat nicht begründen, weil es mir widersteht, sachlich gegen einen ‚Kritiker' zu polemisieren, der alle einzelnen Komponenten der Leistung in persönliche, jedem Kunstwillen fremde, geschäftsmännische Berechnungen fälscht. Die ‚eigenartige Aufmachung' der Reinhardtschen Schillerfeier, die R. O. F. ‚Geist der Reklame selbst an Feiertagen' und ‚die Sucht nach dem Besonderen' nennt, zeigt sich darin, daß Reinhardt viele Streichungen vermieden hat, daß er daher genötigt war, schon um sechs Uhr zu beginnen, ja ‚in weiterem Sinne' darin, daß Reinhardt ein Werk so besetzt, daß man die Lust am Experiment, die Sucht nach der Wirkung durch das Verblüffende von vornherein erkennt. Es macht in der Tat sehr den Eindruck, als ob R. O. F. seine Erkenntnisse ‚von vornherein' fertig hatte, daß er um jeden Preis die in ihrer faden Abgedroschenheit allmählich langweiligen Mißgunstphrasen

aller Reinhardt-Gegner von sich geben mußte, sei es, um dem mitgemaßregelten Verlag eine Freude zu machen, sei es aus schöner Seelen- und Geschmacksgemeinschaft mit dem Kulturfaktor C. A.-S. Was soll man dazu sagen, daß R. D. F. sich nicht entblödet, die Besetzung der Titelrolle durch Harry Walden als Reinhardtschen ‚Reklametrick' zu bezeichnen? „Die Situation wäre zu retten gewesen, wenn Schiller für Harry Walden ein Couplet mit Tanz eingelegt hätte." Daß Moissi den Posa spielte, war für R. D. F. eine ‚Ungeheuerlichkeit' und der frenetische Beifall auf offener Bühne, den er als wohlverdient anerkennt, kann ihn in diesem Urteil (das eben nicht Moissi, sondern Reinhardt treffen soll) nicht beirren. Bassermanns Philipp gibt ihm Veranlassung, im Schmockstil des Kulissenplauderers Reminiszenzen aus den Streitigkeiten aufzufrischen, die sich beim Engagement dieses Künstlers durch Reinhardt ergaben, und endlich meint R. D. F., nicht ohne das Pathos einer gewissen sittlichen Größe, daß er ‚Schillers hundertfünfzigsten Geburtstag im Deutschen Theater zu Berlin' nicht ‚mit Reklame und Dekorationen gefeiert wissen' wolle. Nicht einmal mit Dekorationen! Reinhardt wird gut tun, sich mit einem Vorstadt-Tapezierer in Verbindung zu setzen, damit der Kritik der B. Z. am Mittag Ernst Sterns Kunst nicht unangenehm in die Augen sticht. Nur — R. D. F. würde ihm die Rückkehr zum Kitsch auch als Reklame und Sensationssucht auslegen. Man hätte nach alledem Lust, die eminente Leistung der Tilla Durieux als Eboli gegen das Lob solcher Stimmungsmacher (selbst einer Beschmeichelung durch den C. A.-S. war sie einmal ausgesetzt) energisch in Schutz zu nehmen. Es kommt Herrn Frankfurter nicht mehr zu, die Größe künstlerischer Leistungen wie dieser zu erkennen. Möge er sich mit jenem wiener ‚Machtfaktor' assoziieren, der mich jüngst wegen meines Angriffs auf C. A.-S. einen ‚Schmierfinken' hieß. Vielleicht findet dieser Herr, der auf den schicksalsträchtigen Blättern seiner Zeitschrift, soweit er sie nicht zur Beweihräucherung seiner eignen werten Person braucht, mit eiserner Konsequenz neben Harden Max Reinhardt als Geschäftemacher und Reklamehelden entlarvt, auch noch Raum für R. D. F., um diesen dasselbe sagen zu lassen. Oder aber der Verlag Ullstein entschließt sich, den wiener Machtfaktor da einzusetzen, wo C. A.-S. bisher gewirkt hat. Reinhardt würde den Unterschied kaum merken, und R. D. F. hätte wieder einen Kollegen. Erich Mühsam

Weimarer Uraufführung

Nach einer Novelle aus Tausendundein Tag, die schon der brave Wieland zu einem reizenden Versepos bearbeitet hat, schuf Franz Kaibel sein fröhliches Spiel ‚Wenn Verliebte schwören', das in einer überraschend guten Aufführung auf die weimarer Hofbühne kam. Ein kleiner Schneider, Hann mit Namen, und seine Frau Gülpeneh schwören sich in ihrer Verliebtheit die erstaunlichsten Dinge. Gülpeneh stirbt an einer verschluckten Gräte. Hann trauert schwurgetreu, läßt sich aber durch die in ihn verliebte Witwe Mersinah auf die lustigste Weise zur Untreue verleiten. Trotzdem ist er selig, als der weise Mehmed die Tote wieder erweckt. Während er nun fortstürzt, um ihre Gewänder zu holen, erscheint der weiberfeindliche Kalif auf dem Friedhof, verliebt sich in Gülpeneh und nimmt die nach ihrer Angabe von Räubern Entführte, welche auf die Eroberung des Kalifen stolz ist,

mit sich in seinen Harem. Als sie aber Hann zurückfordert, verleumdet sie ihn; er gerät in die Gefahr, an den Galgen zu kommen, als der Magier Mehmed den Knoten zur allgemeinen Befriedigung löst.

Man sieht, wie Kaibel den Novellenstoff, der nur eine schwache dramatische Möglichkeit hat, auf das glücklichste auszugestalten wußte. Die Liebe und Verliebtheit mit ihrer wunderlichen und bedeutungsvollen Komik sind in ihrem ganzen Werte und ihrer ganzen Lustigkeit herausgekommen. Den kräftig gezeichneten Hauptfiguren stehen eine Reihe derber Nebenfiguren gegenüber. Allerdings hat der Autor manchmal mit billigen Wirkungen gearbeitet, wo die Komik aus dem Stoffe heraus hätte entwickelt werden müssen. Aber Kaibel hat das Zeug zu einem Dichter der leichten Unterhaltungskomödie: Gewandtheit und Frische, und, was nicht zu unterschätzen ist, einen ausgeprägten Sinn für das Theater.

Paul Hansmann

Der lateinische Esel

Aus Walter Harlans Roman ‚Die Sünde an den Kindern' ist mir nur ein einziges, aber Art und Kraft des Ganzen einigermaßen beleuchtendes, nicht vergeßliches Kapitel bekannt. Statt eines Romans von verwandter Art und Kraft hat Harlan eine fragwürdige Komödie geschrieben, deren Werte darin bestehen, daß man durch ihre Fugen den un- oder umgeschriebenen Roman schimmern sieht. Auch wer überzeugt ist, daß monumentale, das ist: ganz wesentliche Kunst notwendig zeitlos sein muß, weil alles rein Zeitliche im Hinblick auf die menschliche Ewigkeit unwesentlich ist, darf die Berechtigung einer Dichtung nicht bestreiten, welche die spezifischen Probleme der Zeit darstellt; nur muß er diese Art von vornherein als zweiten Ranges, als genrehaft bezeichnen. Wie Harlan in dem Roman ein bedeutendes und nur von ästhetisch Anästhetisierten unterschätztes Problem unsrer völkischen Geistigkeit, die lebendige Entwicklung des Protestantismus erörtert, so hier das Problem der Entwicklung von Erziehung und Bildung. Aber während Harlan in dem weit ausgreifenden Roman sich tief und besonnen auswirkt, erscheinen in der szenischen Verkürzung die Diskussionen über den Humanismus flach und phrasenhaft. Gestaltet er dort auch die Gegner der von ihm gelehrten Thesen mit dichterischer Anteilnahme, so sind hier alle Humanisten Esel, Streber, Schufte, alle ihre Gegner herzhafte Prachtmenschen. Daß Professor Jätke ein unfähiger und verlogener Pädagog ist, beweist nichts gegen den Humanismus, wie es in Thomas ‚Moral' nichts gegen Sittlichkeitsvereine beweist, daß alle auftretenden Mitglieder Heuchler sind. Unter der dargelegten Einschränkung sind auch Zeitstücke willkommen: Aber diese Dinge sind nicht mit dieser handfesten Primitivität zu erledigen. Ein derartiges Wissenschafts- und Zeitproblem kann nur in einem breit ausladenden, gründlich fundierten Roman behandelt werden; hier bleibt alles Vorgebrachte Einzelfall und Oberfläche, wie stets, wenn das Wesen der Gattung verletzt wird. Was kostbare epische Wirkungen ergäbe, wirkt roh oder verpufft. Statt eines langen epischen Fadens halten kleine Schnüre die an sich trefflichen, aber vergröberten Fäden mühselig zusammen, und man muß ein gutes Gehör haben, um durch die Redensarten und Schlagworte hindurch die Wärme und Verve des wirklichen Dichters wahrzunehmen

Ernst Lissauer

Aus der Praxis

Patentliste

211389. Aufwindevorrichtung für Schaubühnen, dadurch gekennzeichnet, daß auf einer parallel zur Antriebswelle angeordneten festen Welle für jedes Aufzügsseil eine auf dieser Welle bei der Bewegung des Seiles mitwandernde drehbare Aufwickeltrommel angeordnet ist. Diese trägt ein Zahnrad, das mit einem Stirnrad der treibenden Welle in und außer Eingriff gebracht werden kann, und eine Sperrklaue, die beim Wandern der Wickelvorrichtung in eine auf der festen Welle befestigte entsprechende Klaue eingreift. Auf der andern Seite der Seiltrommel ist als Anschlag ein Stellring auf der festen Welle aufgekeilt.

Jos. Kreiten, Haaren bei Aachen. 30. 6. 09

Annahmen

Kurt Kraatz und Georg Okonkowski: Polnische Wirtschaft, Lustspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

Kurt Küchler: Des Lebens Possenspiel, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

Carl Friedrich Wiegand: Der Korse, Einaktige Tragödie. Zürich, Stadttheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

2. 11. Hermann Brandau: Das zweite Gebot, Fünfaktiges Drama. Leipzig, Battenbergtheater.

6. 11. Karsten Eberhard: Der Schreiber, Dreiaktige Komödie. Bremen, Thaliatheater.

9. 11. Gustav Kadelburg und Rudolf Presber: Der dunkle Punkt, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Neue Bücher

Freiherr von Cramm: Ein Wort zum Frieden, der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger gewidmet. Berlin, Hermann Paetel. 18 S.

John Hennings: Sudermann und Hauptmann. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 29 S. M. —,60.

Carl Maria Klob: Literatur und Theater, Kritische Gänge. Ulm. Kerler. 243 S.

Leopold von Schroeder: Mysterium und Mimus im Rigveda. Leipzig, H. Haessel. 490 S. M. 10,—.

Dramen

Emil Ludwig: Tristan und Isolde, Dramatische Rhapsodie. Berlin, Oesterheld & Co. 192 S. M. 3,—.

Zeitschriftenschau

Hans Benzmann: Hugo von Hofmannsthals Kleine Dramen. Deutsche Bühne 15, 16.

R. A. Bermann: Theaterblätter. Deutsche Theaterzeitschrift 58.

K. M. Brischar: Hermann Sudermann. Das literarische Deutsch-Oesterreich IX, 11.

Gustav Karpeles: Schauspielerkrankheit. Deutsche Bühne 16.

Hermann Kienzl: Das Theater der Gottsucher. Nord und Süd XXXIV, 3.

Alfred Klaar: Schiller und Lotte. Beilage zur Vossischen Zeitung 45.

Hans Landsberg: Schiller als Regisseur. Deutsche Bühne 16.

Albert Ludwig: Schiller und sein Volk. Beilage zur Vossischen Zeitung 45.

J. E. Lußtig: Schiller in der Musik. Deutsche Bühne 16.

Hermann Müller-Bohn: Schiller und das deutsche Volk. Reclams Universum XXVI, 6.

Karl Storck: Stoff und Musikdrama. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 41.

Stefan Zweig: Das Drama Verhaerens. Merker 1, 2.

Todesfälle

Ferdinand von Strantz in Berlin. Geboren am 31. Juli 1821 in Breslau,

von 1876 bis 1887 Direktor des berliner Opernhauses.

Preisausschreiben

Der Kurverein Sankt Moritz hat die Errichtung eines intimen Freilichttheaters (mit 600 bis 800 Sitzplätzen) auf das Jahr 1910 vorgesehen. Da dieses Freilichttheater einen streng künstlerischen Stil anstrebt und mit seinen Darbietungen neue Bahnen einschlagen will, erläßt der Kurverein Sankt Moritz ein Preisausschreiben für Stücke, die sich dem Naturrahmen jenes Freilichttheaters (Landschaftscharakter: Bergidyll) zwanglos einfügen. Es sollen die zwei besten Arbeiten mit Preisen von je 1000 Francs bedacht werden. Zur Konkurrenz sind zugelassen: alle Arten dramatischer Dichtungen, vornehmlich das Lustspiel und das pantomimische Tanzgedicht mit Musik. Es sollen indessen auch außer den preisgekrönten Arbeiten gute Stücke zur Aufführung erworben werden. Das Preisrichterkollegium setzt sich zusammen aus den Herren: Professor Adolf Frey, Ferdinand Gregori, Alexander von Gleichen-Rußwurm, Pfr. Camill Hoffmann, Präsident des Kurvereins Sankt Moritz, Professor Richard M. Meyer, Professor Carl Friedrich Wiegand und Adolf Teutenberg.

Die Arbeiten sollen, adressiert an den Leiter des Freilichttheaterunternehmens Sankt Moritz, Herrn Adolf Teutenberg, Zürich, Rigiblick, bis spätestens 15. April 1910 eingereicht werden. Alle näheren Bedingungen enthält die demnächst erscheinende Doppelnummer 9/10 der Zeitschrift ‚Die Freilichtbühne', die zugleich mehrere Abbildungen des Naturschauplatzes bringt und über das Freilichttheater Sankt Moritz auch sonst orientiert.

Die Presse

1. Gustav Kadelburg und Rudolf Presber: Der dunkle Punkt, Lustspiel in drei Akten. Lustspielhaus.

2. Walter Harlan: Der lateinische Esel, Komödie in fünf Akten. Neues Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt

1. Wenn diese ‚anspruchslose Heiterkeit' nur nicht so anspruchslos wäre, so bescheiden im Dialog, in ihren Ueberraschungen, in ihrem Aufbau, daß alle Heiterkeit darüber in die Brüche geht.

2. Das humanistische Gymnasium muß doch eine Sache sein, wenn man es mit ganz banalen und so gar nicht künstlerischen Mitteln nur zu bekämpfen braucht, um schon damit einen Erfolg zu haben.

Morgenpost

1. Die Handlung ist nicht besonders neu und überzeugend; aber die ganze Sache ist geschmackvoll und mit so hübschen Bemerkungen vorgetragen, ist so fest in der Struktur, daß man leicht darüber hinwegsehen kann.

2. Das Surrogat: Grobheit für Humor ist das Merkzeichen der ganzen Art Komödienhumor, die Harlan entfaltet.

Börsencourier

1. Die Tragfähigkeit der Idee steht im umgekehrten Verhältnis zu der Breite ihrer Ausführung. Der Stoff reicht eigentlich nur für einen Einakter.

2. Harlan hat eine ‚Traumulus'-Parodie geschrieben, die zu einem Drittel recht amüsant, zum zweiten Drittel überflüssig und zum letzten uninteressant ist.

Lokalanzeiger

1. ‚Der dunkle Punkt' macht nicht nur eine ganze Reihe guter Witze und gibt sämtlichen Personen des Stückes Gelegenheit, sich in amüsanter Weise über ihn lustig zu machen, sondern er sagt auch manches treffliche Wort fürs Gemüt, und ist wirklich ein prächtiger Kerl.

2. Harlan hat es gewiß ehrlich gemeint, er wollte einer guten Sache mit einer guten Komödie dienen, aber er übersah dabei, daß das Theater nun einmal unter allen Umständen ein gewisses Quantum Erfindungsgabe verlangt und man nicht fünf Akte nur mit mehr oder minder unterhaltendem Gerede ausfüllen kann.

Vossische Zeitung

1. Es wäre kindlich, die Motive und psychologischen Uebergänge dieses bunten Schwankes nachprüfen zu wollen. Die holzschnittartige Derbheit des Spaßes hat von der Mitte des zweiten Aktes an etwas Gesundes und Ehrliches; sie löst eine befreiende Heiterkeit aus.

2. Ueber die Kunst und den Geschmack des Stückes sage ich nichts.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 48
25. November 1909

Der neue Paris / von Alfons Fedor Cohn

Der neue Paris' ist eine Komödie, die im Bühnenvertrieb des Verlags Erich Reiß erscheint und von der hier der dritte und letzte Akt folgt.

Friedrich, ein im Geistigen reg genießerischer Jüngling, der trotz seinem bevorzugten Stande die revolutionären Freiheits- und Gleichheitsideen sich zum eigenen Sittengesetz macht, der zugleich die sinnlich-übersinnliche Gefühlswelt der heimischen poetischen Romantik in seinem Innern walten läßt und bei alledem das bewegte Vielerlei fremder Länder und Städte — London im Herbst 1799 ist der zufällige Hintergrund des Stückes — als Bahn des äußern Lebens zu durchschlendern vermag, fühlt sich in seinem traumwandlerischen Behagen plötzlich vor eine unumgängliche Entscheidung der Realität gestellt: Charlotte, die deutsche Frau seines schottischen Freundes Archibald, ihm selbst seit langem Freundin (im Sinne jener Zeit), hat sich seiner anbetenden Sehnsucht eines Tages als Gegenstand des Begehrens enthüllt. Durch wortlose Flucht vor ihr will er diese Entscheidung vermeiden, glaubt ein Genügen für sein Begehren in Sarah, einem Geschöpf der abendlichen Belustigungsstätten, gefunden zu haben, wird aber dennoch durch Archibalds unerwartetes Erscheinen mit der stummen Frage verfolgt, die sein Verschwinden geschaffen. Friedrich bekennt jetzt offen; gleichwohl und seltsamerweise nötigt ihn der andre, der in der Nacht mit der Expeditionsarmee nach Holland ausreisen soll, zu einem letzten förmlichen Zusammensein mit dem Ehepaar in der Oper. Friedrich fordert dagegen bestimmt die Weitergabe seiner Erklärung an Charlotte; jede letzte Unklarheit muß in dieser Situation, muß vorher vermieden sein. Archibald indes — hiervon hängt alles weitere ab — hält sein darauf fest gegebenes Versprechen nicht, ja er läßt Frau und Freund unter einem Vorwande in der Loge allein. Auge in Auge zwischen diesen erfolgt nun die Erklärung — mit dem ersten Erfolge, daß Charlotte bis zur gänzlichen Absage an ihrem Manne irre wird. Sein absichtliches Schweigen, sein planmäßiges Zusammenführen einer in einziger Treue bewährten Frau mit dem erklärten Liebhaber erscheinen ihr als tiefer Zweifel Archibalds an ihrer „gläubigen Liebe, die ihr Leben war, — dem Einzigen, das sie ihm für all seinen Reichtum und all seine Macht aus ihrer Armut darbringen konnte". In Friedrichs Behausung allein glaubt sie Zuflucht vor Archibald bis zu dessen

Abreise finden zu können, und Friedrich, noch im Widerstreit der Gefühle zwischen sich der ihm zuneigenden Madonna und dem allzubereiten Freudenmädchen daheim, muß ihr willfahren; auf getrennten Wegen suchen sie sein Haus an der Stadtgrenze auf. Dies die Voraussetzungen des dritten Akts. Désirée, eine mißbildete verarmte Emigrantin, spielt die uneigennützige, doch erfolglose Mittlerin zwischen Charlotte und Friedrich; der Abbé, ein Satyr unter der Soutane, hat sich der Venus vulgivaga im Theaterfoyer als unzweideutiger Beschützer ihres öffentlichen Liebewandels angeboten. Die Handlung verläuft in weniger als zwölf Stunden, der Titel ist nebenher eine Anspielung auf Archibalds gleichnamiges Epos, das im Geiste der Humanität den neuen Idaschäfer statt Juno oder Venus die Göttin der Weisheit wählen und damit einen neuen trojanischen Krieg verhindern läßt.

Dritter Akt

Ein Zimmer im Erdgeschoß eines Gartenhauses. In der Hinterwand zwei große Fenster und eine massive Flügeltür. In einem mehrarmigen Leuchter brennt ein einzelnes Licht. Draußen Wagenrollen. Mondschein und treibende Wolken. Friedrich kommt durch die Mitte im Mantel, legt ab und bringt seinen Degen auf dem Tisch an. Sarah erscheint in der Tür des dunklen Nebenzimmers, leicht bekleidet, reibt sich die Augen und streckt sich.

Friedrich (wohlwollend): Du hast geschlafen? — Wieviel Stunden schläfst Du eigentlich am Tage?

Sarah (eine gesunde Brünette mit wachsfarbenem Teint und dunkelumrandeten Augen, zieht die Augenbrauen verächtlich in die Höhe): Was ist die Uhr?

Friedrich: Die Uhr ist eben acht. (Er zündet die übrigen Lichter an und schließt die Fensterläden bis auf einen)

Sarah: So früh? Drum bin ich noch so müde. — Aber warum kommst Du so früh? Warst Du nicht bis zum Schluß in der Oper?

Friedrich: Nein.

Sarah (schlängelt sich an ihn heran): Warum warst Du das nicht?

Friedrich: Weil ich lieber bei Dir sein wollte.

Sarah (gleitet auf seinen Schoß und schmiegt sich schlaftrunken an ihn): Oah! Oah!

Friedrich: Du bist so warm.

Sarah (schlägt die Augen auf): Magst Du das nicht?

Friedrich: Sarah, was liebtest Du an Deinem ersten Liebhaber?

Sarah (tuschelt): Ich weiß nicht mehr.

Friedrich: Was liebst Du an mir, Sarah?

Sarah: Was liebst Du an mir?

Friedrich: Wer fing denn an? Das warst doch Du. Den Abend in Vauxhall. Ehe ich noch ein Wort mit Dir gesprochen, ehe ich Dich angesehen hatte, fielst Du über mich her und küßtest mich. Weißt Du noch? Warum tatest Du das?

Sarah (schämt sich)

Friedrich (hält sie an sich gedrückt, sieht ihr in die Augen): Warum tatest Du das?

Sarah (lacht und windet sich)

Friedrich (hält sie fest): Sag, warum tatest Du das? Was bedeutete das?

Sarah (lacht hell und ununterbrochen, macht sich schließlich los und läuft davon)

Friedrich (übellaunig): Du weißt es wohl selbst nicht mehr. Und ich glaubte immer, Du hättest Dir etwas dabei gedacht. Ich glaubte, Du liebtest mich.

Sarah (sieht ihn traurig an)

Friedrich: Aber was willst Du nun tun? Willst Du wieder abends in die Foyers gehen?

Sarah (schüttelt den Kopf)

Friedrich: Willst Du wieder tanzen und singen?

Sarah: Das ist ja dasselbe. — Ich will nur bei Dir bleiben.

Friedrich: Du hast doch gern gesungen. Bist doch immer lustig. Sing mir etwas Lustiges.

Sarah: Nein, ich mag nicht. Vor Dir mag ich nicht singen.

Friedrich: Sing etwas. Etwas, was Du gern singst.

Sarah: Das ist aber etwas andres.

Friedrich: Was ist das?

Sarah: Das ist ein schönes Lied. Das stand auf einem Blatt gedruckt. Die alte Frau, bei der ich wohne, die hatte das Blatt in ihrer Bibel. Die konnte es auch singen.

Friedrich: So sing das.

Sarah: Ich kann nicht.

Friedrich: Aber Du hast ja eben selbst gesagt, daß Du es kannst. Wie heißt es?

Sarah: Es heißt: Das gefallene Mädchen.

Friedrich: Nun, wenn es schön ist, sing es.

Sarah (singt, mit den Augen gegen die Decke, wie ein Kirchenlied):

O glaubet mir, Ihr feinen Herren,
nicht eitle Lust nur heißt mein Los.
Die Freuden, die uns ewig währen,
entquellen nicht der Sünde dunklem Schoß.

Wenn ich berauscht zu nächtger Stunde
den Wollustbecher hab geleert,
ein Wermuttropfen auf dem Grunde
als Gift an meiner sündgen Seele zehrt.

Die Reue heißt das Gift. Wie Schwären
brennt es an meinem schönen, jungen Leib.
O gönnet Eure Mitleidszähren,
nicht Eure Lust nur dem gefallnen Weib.

Friedrich: Das hat Dich die alte Frau gelehrt?
Sarah: Ja, sie kennt noch viele solche.
Friedrich: Sarah, so etwas mußt Du nicht singen.
Sarah: Aber so bin ich ja. So schlecht.
Friedrich: Du bist nicht schlecht, Sarah. Du bist gut. Du bist gu', weil Du so wahr bist. Du freust Dich an der Liebe, und Du fühlst keine Reue. Das Lied ist ja dumm. — Aber sage, Du willst nun nicht mehr tanzen und singen. Willst nur mit mir zusammenbleiben. Wer wird nun aber für Dich sorgen?
Sarah (unschuldig): Du! Du bist doch mein Liebhaber! — Du bist ja reich.
Friedrich: Ich bin nicht reich.
Sarah: Was heißt denn arm oder reich gegen mich! Ich habe ja nichts andres, als wie ich hier stehe.
Friedrich (streichelt sie): Du bist ein liebes, gutes Ding. — Doch wenn ich nun künftig für Dich sorgen werde, dann kann ich eines Tages denken, Du bliebest nur deswegen bei mir. Auch wenn Du mich nicht mehr liebst. Wie kannst Du mir beweisen, daß Du auch sonst gern bei mir bleiben willst?
Sarah: Aber mein Gott, ich muß doch leben!
Friedrich (ist aufgestanden): Das ist wahr. Du bist weiser als ich. Ich glaubte, daß es Wesen geben müsse, die allein in der Liebe leben könnten. Ich war recht sehr verwirrt.
Sarah: Du willst ja nicht, daß ich zu andern geh.
Friedrich: Wenn Du es kannst!
Sarah: Wenn ich es muß . . .
Friedrich (lauscht): Willst Du Dich nicht wieder legen? Noch ein Weilchen. Ich soll noch Besuch haben. Nur für kurze Zeit.
Sarah: Ist das ein Herr, der kommt? — Nein? Eine Dame? Wer ist das? Ist es wieder die kleine Schiefe? Oder ist es Lady Charlotte? — Ach, nun hat sie Dich im Theater wieder gefangen. Nun ist alles vorbei. Und dabei sitzt Du hier und willst mir den Kopf verdrehn mit feinen Redensarten, mich für Dich allein behalten und schließlich nichts bezahlen. Du bist der Schlimmste, der mir je vorgekommen ist. Aber nun bin ich das letzte Mal dumm gewesen.
Friedrich: Beruhige Dich doch, Sarah. Die Lady wird gleich wieder gehen. Ich habe nichts mehr mit ihr zu tun. Meinetwegen bleib auch hier im Zimmer. Das ist mir sehr recht, ja bleib. Dann kann sie mit eigenen Augen sehen, daß Du es bist, die mich von ihr befreit hat. Daß ich meine Liebe gefunden habe und nicht mehr suche. Am wenigsten bei ihr.
Sarah (trocknet ihre Tränen): Immer dieselbe Parade. Erst der Mann, jetzt die Frau. Ich bin doch kein Wundertier! (Sie läuft ins Nebenzimmer und wirft die Tür ins Schloß)
Friedrich (vor der verschlossenen Tür): Sarah, sei wieder gut. Sei vernünftig. Du wirst ja alles mit anhören . . . . Sarah! (Er bleibt

schweigend stehen. Ein Wagen rollt vor. Friedrich öffnet die Tür zum Garten)

Charlotte (tritt ein, in sichtlicher Erregtheit): Draußen ist es ganz hell vom Mondschein. (Sie ist in weißem, silbergesticktem Kleide und breitem kornblumenblauen Shawl mit ebensilberner Stickerei)

Friedrich: Ich wagte dem Kutscher keine Nachricht mitzugeben. Der Herzog war im Theater. Er erschien unmittelbar, nachdem Sie gegangen, mit der ganzen Suite. Es ist kein Zweifel, daß Sir Archibald seine Loge wieder aufgesucht und leer gefunden hat.

Charlotte: Nun haben wir Klarheit!

Friedrich (immer noch mit der Reserviertheit des zweiten Akts): Ich werfe Ihnen diese unwillkommene Nachricht als Erstes entgegen, damit Sie noch Zeit finden können, vor ihm zu Hause zu erscheinen und damit jeden andern Verdacht zu entkräften.

Charlotte (mit sichtlicher Erschöpfung): Ich glaube, ich habe keine Veranlassung mehr zu solcher Eile. Sein Spiel liegt offen da. Auch dieser letzte Zug war trügerisch. Er wußte sicher, daß er ins Theater zurückkehren würde. Er ließ uns allein, wie in einem Käfig, mit diesem gefahrvollen Geheimnis, doppelt gefahrvoll, weil er selbst es so gewaltsam unterdrückt hatte — und wollte abwarten, welche Wirkung es getan. Ob wir der Gefahr bereits erlegen wären, oder ob wir uns mit unsern letzten Kräften dagegen gewährt hätten und ihn als den ersehnten Befreier begrüßen würden. Er soll sich getäuscht haben. Seine eigene Tücke wird sich gegen ihn selbst kehren.

Friedrich: Lady Charlotte, Sie sind in einem Maße erregt, das Ihrem ganzen Schicksal verhängnisvoll werden kann. Sie müssen versuchen, wirklich klar zu sehen.

Charlotte (ist auf einen Stuhl gesunken): Die Stadt braust in fiebernder Freude und unruhiger Erwartung. Wie ein Vogel verflattert bin ich hier in der Nacht. So beängstigend neu und plötzlich ist mir alles, daß ich immer wieder verzweifelnd ermatte und nicht daran glauben möchte. Und ich muß doch! Archibald, den ich einst kannte, ist wie tot, vergessen, aus meinem Gedächtnis entschwunden, und ein andrer fremder Mensch, der seinen Namen geraubt hat wie seine Kleider, steht da, unheimlich und größer von Gestalt — wie man wohl im Traum vertraute Menschen mit ihren bekannten Zügen sieht, die gleichwohl fremd mit kalter Stimme reden und böse handeln wie Feinde. — Kann ich das alles begreifen? Könnte ich nur ahnen, wie ein Mensch über Nacht plötzlich so furchtbar werden kann!

Friedrich (mit Nachdruck): Er liebt Sie, Lady Charlotte.

Charlotte: Wie ein Barbar, der seine Beute in die Wildnis schleppt. Welche Blasphemie, dafür das tiefste Gefühl zu berufen!

Friedrich (weicher): Die Liebe zu Ihnen macht die Menschen so durchaus anders. Nennen Sie es, wie Sie wollen. Und sie begehen kalten Blutes

das, was unsre Eltern Sünde und Verbrechen nennen und wovor auch wir noch eine ererbte Scheu haben. Scheu, wenn wir sonst zur Tat schreiten wollen. Hier nicht mehr!

Charlotte: Kommen auch Sie mit Selbstanklagen? Das kann doch nur Kinderspiel sein, was Sie begangen haben, im Vergleich zu jener Bosheit. Wer vermöchte je ein so teuflisch verschlungenes Spiel zu ersinnen und es kalten Blutes durchzuhalten! — (Ausbrechend) Ich will ihn nicht wieder sehen, diesen Mann! Die Stunden, die ihm bis zu seiner Abreise bleiben, will ich sicher sein vor ihm! Ich kann nicht mehr von seinem Tisch essen, ich will das Haus nicht mehr betreten, das ihm gehört. Désirée oder Sie müssen mir morgen mein Kind holen. Ich verlasse das Land.

Friedrich: Sie müssen ein Ziel haben. Sie können sich nicht kopfüber ins Ungewisse stürzen.

Charlotte: Die letzten Stunden haben mein Gefühl so hart geschmiedet, daß mir vor der verlassensten Heimatlosigkeit nicht bangen darf. Ich werde noch einen Winkel auf Erden finden, mich mit meinem armen Kinde zu vergraben. Bin ich erst diese Nacht geborgen. — Ich will zu Désirée. Sie wird noch im Theater sein. Wenn Sie einen Boten senden können, will ich rasch ein paar Zeilen schreiben.

Friedrich (am Fenster): Ich habe keinen geeigneten Boten. Sie alle sind Ihrem Mann bekannt und würden ihn auf die Spur lenken.

Charlotte: So gehen Sie selbst! — (Verzweifelndem Weinen nahe) Ehe Sie das nicht tun, ehe ich keinen Bescheid habe, verlasse ich dieses Haus nicht.

Friedrich (milde): Es geht nicht. Ich habe Gründe. Gründe, die ich Ihnen in dieser Situation nicht angeben kann. Vor wenigen Minuten hätte ich noch geglaubt, es zu können. Jetzt seltsamerweise nicht mehr. (Er starrt sie an)

Charlotte: Ich habe keinen, keinen Menschen sonst in dieser großen Stadt, dem ich mich anvertrauen kann. Soll ich in diesen Kleidern, diesen Schuhen nachts in den Straßen umherirren? Welche Ströme von Leid haben diese wenigen Stunden auf mein Herz ausgeschüttet. Alle die Gesichter, die in mir lebten, verklärt vom Schimmer liebevoller Zuneigung, sehe ich zu gräßlichen Fratzen verzerrt. Starren wie Richter und Büttel, kalt, schweigend und grausam. (Verzweiflungsvoll) Oh Friedrich, Friedrich! Was ist so rasch aus Ihrer Liebe geworden!

Friedrich (aufgewühlt, stockend): Aus meiner Liebe zu Ihnen?

Charlotte: Sie schweigt, sie ist tot, sie läßt auch mich verkommen.

Friedrich (zugleich unsicher und vorwurfsvoll): Ich glaubte, daß diese Leidenschaft kein Recht mehr hätte, vor Ihnen zu sprechen.

Charlotte: Was für ein Recht sollte darüber gebieten?

Friedrich: Sie sagten vorhin auf mein Bekenntnis: Ich wünschte oft, daß es nicht so kommen möchte. Und dann: auch wenn meine Antwort

anders ausgefallen wäre. — Ja, war das überhaupt noch eine Möglichkeit? Konnte das nach diesen Worten überhaupt noch eine Möglichkeit sein? Eine Möglichkeit?

Charlotte (nach einer Pause, mit gesammelter Entschlossenheit): Darüber mußte wohl die Größe Ihres Gefühls entscheiden.

Friedrich: Allmächtiger Himmel! (Stürzt vor ihr nieder)

Charlotte (ist sacht vor ihm zurückgewichen): Deshalb also vermochte ich nicht einmal Ihr Mitleid zu erwecken.

Friedrich (steht auf, beteuernd): Im Innersten rede ich wahr: nichts andres konnte meine wehe Teilnahme an Ihren Leiden so grausam zurückdämmen, als die Ueberzeugung, mir durch mein Bekenntnis auch die fernste Zugehörigkeit zu Ihrem Schicksal für ewig verscherzt zu haben. Doch wenn Sie selbst nun meiner Liebe das Recht wiederschenken wollten, vor Ihnen zu sprechen, welche Zukunft für mein unselig unstätes Leben . .!

Sarah (kommt, völlig angekleidet, aus dem Nebenzimmer und geht trotzig und rasch auf die Eingangstür zu. Nachdem sie sich mehrmals vergebens bemüht hat, die schwere Tür aufzustoßen, muß sich Friedrich entschließen, das für sie zu tun. Ihm nahe, sagt sie dann recht keck und laut): Danke schön. — Ich gehe jetzt zu Sautier. Da ist der Abbé. Mit Dir wäre es ja sowieso nichts geworden. So viele Worte schon, wie Du immer machst. Du mit Deinem langen Flachszopf! (Sie zupft ihn am Haar, blickt helllachend zurück auf Charlotte und verschwindet im Garten)

Charlotte: Was ist das?

Friedrich (zieht, statt zu antworten, die Tür zu)

Charlotte: Was war das?

Friedrich (kommt nach vorn; er ist sehr bleich, aber ruhig): Das war ein Mädchen von Kings Place. Sie war die letzte Nacht hier gewesen und sollte es diese wieder sein. — Auch davon hätte Ihnen Sir Archibald sprechen sollen. Er wußte es, und ich bat ihn darum. Es hätte Ihnen viel erspart. Nun ist es nicht anders. Nun muß auch dies zu seinem Ende geführt werden.

Charlotte: Ich muß gehen, ich muß fort von hier.

Friedrich: Sie müssen mich anhören. Denn ich muß bekennen. Jetzt kann ich Sie nicht mehr verlassen ohne dies.

Charlotte: Meine Leiden sind schon so grenzenlos, daß auch ein Uebermaß neuer Bitterkeiten meine Empfindung kaum noch rühren würde. Sie wissen sicherlich, daß Sie mir Linderung auch nicht schaffen werden. Warum schweigen Sie da nicht, warum?

Friedrich: Warum? Warum sind wir beide hier in diesem Zimmer, gerade zu dieser Stunde, in diesem Hause, draußen vor einer fremden großen Stadt? — Warum führte mich ein einziges Glück Ihnen in den sonnebeschienenen Weg, und warum trieb mich ein Verhängnis unmerklich in diese zerwühlende Leidenschaft zu Ihnen? Jagte mich ein Dämon wirbelnd jenen Abend aus Ihrem Hause und in eine fürchterliche Ver-

herung hinein, als lebte ich urplötzlich ein andres Leben, als agierte ich einen Menschen mit anderm Bewußtsein, wie eine Marionette. Und warum wird mein ganzes wirres, zerstücktes Dasein wieder demütigste, opferfreudigste Anbetung vor diesem weißen sternengleißenden Gewande, vor dieser duftenden Aureole schimmernden Haares um Dein Haupt? Warum, o Gott, warum? (Er birgt den Kopf in den Händen)

Charlotte (nach einer Weile, still): Es war das letzte Mal, daß wir uns gesehen hatten? Und ohne Abschied.

Friedrich: Es war an jenem Abend, als ich Sie verlassen mußte. Ich fand mich später in Vauxhall in ausgelassener Gesellschaft, unter den Bäumen mit den vielen kleinen tanzenden Lichtern. Der Rausch lag in der Luft und ließ nicht lange auf sich warten. Da fühlte ich mit einem Male ein paar Lippen auf meinem Munde . . . Ich kannte das Mädchen gar nicht. Ich sah sie jetzt zum ersten Male. Ich hatte nie ein Wort mit ihr gesprochen. Und ich wußte auch sonst nichts von vorher und nachher. — Am nächsten Morgen jedoch war sie wieder da, das lachende Gesicht, ihre ganze übermütige Gestalt, in der greifbaren Körperlichkeit des Nachrausches. Und seitdem jeden folgenden Tag. Ich mußte sie suchen und wiedersehen. Abend für Abend war ich ihr auf der Spur, spionierte und stellte mich durch Erkundigen allenthalben bloß. Wenn ich mich jetzt frage: Warum? warum ich es tun mußte? — ich weiß es nicht. Es war eine Verhexung, ein Zauber . . . Gestern traf ich sie wieder . . .

Charlotte (unbeweglich): Dieses Mädchen da? — — Und sie hat ihn nur im Rausch geküßt!

Friedrich: Und ich glaubte ernsthaft und fest an diesen Zauber. Glaubte, so wäre es schön und gut und groß. Nun nähme die Leidenschaft den einzig rechten Weg. So: hüllenlos und nackt. . . Dazu glaubte ich mich zwingen zu können. Um jetzt zu erwachen. So zu erwachen.

Charlotte (hat sich erhoben, geht mit einem entgeisterten Antlitz auf Friedrich zu und küßt ihn innig auf die Stirn)

Friedrich: Nein, nein, nein, nein! Nicht das! Nicht mehr das! Mein Leben steht jetzt so abgewandt dem Ihren, daß unsre Wege sich niemals mehr suchen dürfen. Mit wachsender Gewißheit fühle ich, wie ich Ihr Schicksal vor meiner Nähe bewahren muß. — Bis heute morgen war es nichts andres als die Scheu, das äußere Band einer Ehe zu verletzen, was mich zur Flucht vor Ihnen trieb. Jetzt ist es die quälende Gewissensangst, daß mein Lebensschiff jedweden Gefährten mit in den Strudel reißen muß, auf den es mit sicherm Verhängnis zusteuert. — Solch raschatmende Stunden, wie die letzten, dünken mich nun das wahre Leben, mein wahres Leben zu sein: hin- und hergeworfen zu werden, ohne das Ziel zu ahnen, in einer verzehrend fieberischen Flut und dabei trunken aufzujauchzen über eine verborgene überirdische Kraft, die mit jedem Widerstande nur immer mächtiger anschwillt in der Brust. Der wache Alltag ist dagegen dumpfer Schlaf. Und Schlaf ist tiefer Tod. — Der Tod ist graues Nichts.

Charlotte (sich einhüllend): Der Tod ist graues Nichts. — Wie hab ich das hundertfach erlebt, mit klopfendem Herzen, in dem angsterfüllten Dunkel vieler, vieler Nächte. Nichts auf Erden, das einem dann noch helfen kann, eine liebevolle Hand reichen, die man wirklich noch greift und fühlt. Mann und Kind sind nur starre leblose Masken, wenn man die furchtbare Schwelle überschreiten muß. O, so einsam, so einsam! — (Am Fenster) Es stürmt draußen stärker. Die Wolken jagen und der blanke Mond scheint mitzulaufen. (Schweigen)

Friedrich (hat die Läden völlig geschlossen): Und doch, denke ich an unsern Sommer, welche Seligkeit konnte mir nicht die Ruhe meines abendlichen Zimmers geben, das stille Gedenken, das bei mir lebte, an den glückreichen Tag in Ihrer Nähe. Statt auf dem Buche blieb der Blick gebannt an der Lesekerze hangen, sah Mal für Mal dasselbe Bild als weltenfernen Traum. Unsre Gänge in der Dämmerung auf den Höhen, hoch über der Stadt im Rauch... Einmal dann sollte das schöne Schweigen länger währen als sonst, bedrückend sollte dieses stumme Einanderangehören anwachsen und ahnungslos zu befreiender, aufjauchzender Umarmung werden, Brust an Brust. Nur das. Das war das Höchste. Kein Wort hätte vorher fallen dürfen, keine Hand sich zärtlich erheben, kein Blick auffordernd den andern suchen. Sondern zwischen uns, die wir in dem frühen Dunkel das Gegenüber nur noch ahnten, hätte es sich herabsenken müssen vom Himmel, plötzlich und doch milde wie ein Wunder.

Charlotte: Ein Wunder!

(Beide haben die Arme nacheinander ausgestreckt und sinken aufschreiend in eine krampfhafte Umarmung. Ihr Stammeln geht schließlich in wildes Schluchzen und Weinen über)

Friedrich (nach einer Weile): Weshalb weinst Du?

Charlotte (gleichzeitig): Du weinst ja. — Ich war so unglücklich.

Friedrich (wieder gleichzeitig mit Charlottes zweitem Satz): Ich bin noch nie glücklich gewesen.

Charlotte (ihn streichelnd): Dein Haar ... Dein Haar ...

Friedrich (wiederum nach einer Weile): Ich hatte Scheu vor Dir und Ehrfurcht wie vor einer Mutter. Jetzt halte ich Dich so sicher und leicht wie ein Kind, wie ein Schutzbefohlenes, Du Göttliche.

Charlotte (verschämt): Ich bin doch so häßlich.

Friedrich (küßt sie)

Charlotte (weint; nach einer Pause aufhorchend): Was wird aus uns? Mir bangt vor dem Neid des Geschicks. (Leiser) Vor dem andrer Menschen.

Friedrich: Liebste, fühlst Du nicht die Stunde und ihr Glück, wie ich? Vermöchte ich Dich jetzt nicht zu schützen, wie dürfte ich es wagen, Dein ganzes künftiges Leben zum Geschenk zu nehmen!

Charlotte: Du kannst mich nicht davor schützen, daß man mich sucht und hier findet. Du kannst das Rad nicht aufhalten, das vielleicht schon im Rollen ist.

Friedrich: Unser Schutz ist unser Recht und unser Gewissen. Wer will mit einem Anspruch vor uns hintreten, nachdem unser Gewissen gesprochen hat: Wir gehören einander an! Das war unser Recht. Wer will es beugen, ohne die rohe Faust zu berufen? So tief hat selbst Sir Archibalds Tun meine letzte Achtung vor ihm nicht herabdrücken können. Vor diesem blanken Schilde unsers Rechts muß er zurückweichen.

Charlotte: Du kennst ihn nicht. Ich habe ihn nie gekannt. Du kennst ihn auch nicht.

Friedrich (den Degen ergreifend): Was er kann, kann ich auch.

Charlotte: Was wird aus mir bis zum Morgen? — Da klopft es schon! (Starkes Pochen an der Tür)

Friedrich: Es hat geklopft. Still!

Charlotte (beginnt die Lichter zu löschen)

Friedrich: Laß das! Nicht! Laß das!

Charlotte (löscht gleichwohl die Lichter weiter)

(Es klopft zum zweiten Male stark)

Friedrich: Schon wieder! — Nicht doch! Laß! Es fällt kein Licht nach draußen. — Es ist still.

Charlotte (hat alle Lichter bis auf zwei gelöscht, hält inne und lauscht): Es ist still. Er geht.

Friedrich: Er ist gegangen. Es ist still (schleicht sich zur Tür hin) Vielleicht wars jemand andres.

(In demselben Augenblick hört man ein Krachen und Klirren von Holzstücken und Glassplittern an dem einen Fenster. Die Läden werden gesprengt. Das Fenster ist zertrümmert. Man sieht den Garten im Mondschein)

(Schluß folgt)

Rainer Maria Rilke / von Julius Bab

Ich bin der Wissende. Die andern lauschen,
hochrot wie Kinder, in die bunte Welt
und zittern, wenn die Masken sich vertauschen,
und ihr Gesetz heißt: Wahr ist, was gefällt.

Ich bin der Wissende. Nimm du den Schein
des Cäsar mit dem Schwertgurt um die Lenden,
sitz hin als Bettler auf den nackten Stein,
tritt auf als Herrin mit den schönen Händen,

komm du in Frost, in Glut, in Wetterschlag,
du Spielender, du listiger Verstellter —
Ich bin dein Wissender, bin dein Vergelter:
Bin, der in deinem Spiel nicht spielen mag.

O, wie sie zittern vor den Masken, welche
du wechselnd trägst im falschen Rampenschein —
Und glühst durch diese gleißend gelben Kelche
als Ewig-Einer doch — du Rausch, du Wein!

Richard der Zweite

Kainz steht, zum ersten Mal, auf der Bühne, von der Matkowsky noch immer nicht herunterzudenken ist, und so sieht man denn zu gleicher Zeit zwei Richarde. Es ist in keinem großen Falle wahr, daß des Mimen Kunst schnell und spurlos an dem Sinn vorübergeht. Nicht blos Bewegungen, Tonfälle und Blicke, sondern auch ganze Gestalten von Mitterwurzer und Hedwig Niemann haben für mich eine Realität, deren Greifbarkeit mit den Gebilden eines ähnlich begnadeten Meißels durchaus wetteifern kann. Matkowsky vollends, der kaum acht Monate tot ist, wird förmlich wieder lebendig, wenn man in neuer Beleuchtung einen Tragödienhelden erblickt, der einst durch ihn für uns Umriß und Inhalt empfangen hatte. Zwischen seinem und Kainzens Richard ist etwa ein Unterschied, wie ihn Schiller zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung gemacht hat. Matkowsky glaubte, glaubte ekstatisch an Richard und sein Gottesgnadentum: Kainz durchschaut ihn und kritisiert seinen Gottähnlichkeitsdünkel. Matkowsky litt seine Leiden: Kainz genießt sie. Matkowsky war ein Unband, eine lachende Wildheit, ein Uebermaß, das nach Naturgesetzen handelte und viel zu spät zur Selbstbesinnung gelangte: Kainz hat diese Einsicht von Anfang an und wäre vielleicht nicht imstande, seinem Volke die Rolle eines eingesetzten Königs vorzuführen, wenn nicht noch tiefer als das Gefühl seiner Unzulänglichkeit seine Verachtung der Menschen wäre, die beschwindelt werden wollen, also beschwindelt werden sollen. Wir sind in einer Region, wo nicht ein stärkerer oder geringerer Grad von Künstlerschaft, sondern einzig die Verschiedenheit zweier schauspielerischer Naturen und der damit gegebenen zwei Auffassungen einer dichterischen Aufgabe festzustellen ist. Es ist selbstverständlich, daß diese Verschiedenheit sich von vornherein schon äußerlich dokumentiert. Matkowsky — seht, sein Auge, so leuchtend wie des Adlers, schießt hervor gewalt'ge Majestät! Kainzens Richard hat ein geistreiches Gesicht mit spöttisch herabgezogenen Mundwinkeln, mit durchdringend fragenden und erkennenden Augen und mit schlaffen Wangen, die zwar der Schauspieler Kainz für seine Berliner unter allen Umständen schminken müßte, die aber, im ersten Teil, auch König Richard für seine Engländer geschminkt hat. Daß dieser König die Herzöge von Hereford und Norfolk am Zweikampf hindert und aus eigener Machtvollkommenheit verbannt, geschah bei Matkowsky aus Uebermut: sein Urteil war wie Gottes Urteil, war das Gottesurteil selber; geschieht bei Kainz aus einfacher Gelangweiltheit: er will so schnell wie möglich zu vergnüglicheren Dingen — denn er weiß ja nicht, daß er die Gosford-Aue nur verläßt, um einem andern Todeskampfe beizuwohnen.

Mit dem ganzen Aufgebot seiner prachtvollen Mittel höre ich noch Matkowsky in das Zimmer des sterbenden Gaunt tollen. Kainz vermißt sich auf den ersten Blick nicht annähernd so freventlich: er steht ziemlich regungslos da; aber in seinem verkniffenen Ton ist eine Bosheit, die schärfer trifft als alles Ungestüm, und die für ganze Akte des dritten Richard ausreichen würde. Richard der Dritte war einer von Matkowskys Träumen, und wenn er in seinem unübersehbaren Arbeitssaal unter vier Augen kleine Proben seiner künftigen Taten gab, dann kam er, vor oder nach Lear, Falstaff und Kleists Großem Kurfürsten, regelmäßig auch zu Glosters Werbungsszene, mit der er jede Anna, ob von Wales oder sonstwoher, berückt hätte, nach der vielleicht nur nicht sämtliche übrigen Erdenverrichtungen dieses Bluthundes glaubhaft geworden wären. Immerhin: es war eine herausgegriffene Einzelheit und wäre am Ende noch einer einheitlichen Gesamtcharakteristik angepaßt worden. Nach Matkowskys Auffassung von Richard dem Zweiten war es psychologisch unanfechtbar, daß auf den himmelstürmenden König ein elegischer Gefangener folgte, wie es für Kainz natürlich ist, die leichtsinnige Blasiertheit und den unbekümmerten Hohn mit einer tiefsinnigen Ironie und einer abwehrenden Lebensbitterkeit zu vertauschen. Der Gefangennahme aber geht Richards Landung an der Küste von Wales und die Begrüßung der heimatlichen Erde vorauf, und das ist einer von den Momenten, wo Matkowsky durch den ungehemmten Ueberschwang ungebrochener Empfindungen die Bretter in Tränen ertränken konnte, während Kainzens schwatzfreudiger König sich nur an dem Klang der schönen Worte berauscht, die ihm bei dieser für eine Schaustellung so günstigen Gelegenheit einfallen. Ist es wahr, daß uns Richards Schicksal deshalb weniger nahe geht? Ist es nicht eher umgekehrt? Solch ein Kainzscher König erlebt, kraft seiner Nerven und seines Gehirns, die entscheidenden Wechselfälle des Daseins mit einer ganz andern Bewußtheit, mit einer viel umfassendern und eindringlichern Beurteilung aller Konsequenzen, mit einem unvergleichlich fruchtbarern Verständnis für die Kehrseite der Dinge, als ein Matkowskyscher Enthusiast, der höchstens ahnt, was mit ihm geschieht. Matkowsky malte hier eine pompöse Dumpfheit: Kainz gibt eine kalte Klarheit, die uns darum nicht kalt zu lassen braucht. Die Thronentsagung ist für beide am bezeichnendsten. Richards Antwort auf die Frage, ob er auf den Thron verzichte, lautet: Ja, nein — nein, ja! Es ist Kainzens Antwort, der sich im letzten Augenblick noch einmal zu Gemüte führt, was alles er verliert. Von Matkowsky möchte man weit eher ein verzweifeltes: Ja, ja! oder aber ein machtvoll-trotziges: Nein, nein! erwarten. Dann gehen beide sterben, und es ist nach ihrem Leben

leicht vorauszusagen, wie sies tun. Matkowsky ist erschüttert, daß es mit ihm aus ist, und im Furioso seines Schmerzes bricht sein Schwächlingstum durch alle trügerischen Hüllen. Er hinterläßt die Welt nicht ärmer. Um Kainz ists schade, weil er sich im Unglück höchst weise und höchst königlich bewährt. „Auf, auf, mein Geist, den hohen Sitz zu erben, indes mein Fleisch hier niedersinkt, zu sterben." Mit einem letzten Wort: bei Matkowsky hat das Fleisch in dieser Welt köstlich gelebt; bei Kainz ist man sicher, daß sein erstaunlicher Geist in jener Welt weiterleben wird. In jedem Fall aber bleibt es ein Jammer, daß wir uns nicht mehr freuen können, zwei solche Kerle zu haben.

Liebesnacht/ von Peter Altenberg

Liebesnacht mit einer wunderbar schönen gelbbraunen Kubanerin.

„Du, mein Mann, der Neger, nix gute Mann, nicht erlauben er, daß ich Bussi gebe zu andre Männer —."

„Nun, das ist ja ganz in der Ordnung, weshalb sollte er auf eine solche Schönheit nicht eifersüchtig sein dürfen —?!"

„Männer wollen aber nichts bezahlen für gar nichts!"

„Oh bitte, weshalb nicht?!?"

„Also kann ich bestellen zu essen?!"

„Bitte sehr —."

„Also darf ich zuerst Spargel und dann Rumsteak?!"

„Spargel?! Also gut, zuerst Spargel. Aufgewachsen bei Büchsenspargel anfangs April!!"

„Du, mein Mann nix gut, er nicht erlauben wollen, ich soll Bussi geben an die fremde Mann —."

„Das habe ich schon gehört, das macht nichts —."

„Du mir also geben auch so für nichts zehn Kronen?!"

„Ja, da hast Du sie —."

„Du, ich kalt, kalt, ich frieren, ich krank, gib mir zwanzig Kronen!"

„Da hast Du also noch zehn Kronen!"

„Du gute Mann, Du nicht schlimme Mann, Du nicht böse sein, wenn ich jetzt weggehe?!"

„Jetzt, sogleich, willst Du schon weggehen von meinem Tische?!"

„Mein Mann böse Mann, nicht wollen, daß ich lange sitze bei fremde Mann —."

„Nur so lange, bis Du ihn ausgeraubt hast, nicht eine Minute länger —!?"

„Oh, ich nicht verstehen Deutsch, ich gehen, ich kalt, ich krank, adieu —!"

Der Herr läßt sich den Geschäftsführer des Etablissements kommen:

„Sie, was ist das, das ist eine riesige Frechheit —!?"

„No, reden Sie mit einer Kubanerin! Ae Kubanerin is á Kubanerin! Der werden Sie nicht unsre Kultur beibringen! Sind Sie froh, daß Sie so billig weggekommen sind mit Kuba —! Ae gefährliches Land!"

Schauspielkunst und Religiosität / von Lion Feuchtwanger

Die Dänin Anna Larsen hat ihre Bühnenlaufbahn aufgegeben, um sich einem christlichen Leben zu widmen. Kurz vorher war das Mitglied des Hofburgtheaters Fräulein Cornelia Kögl Krankenpflegerin geworden mit dem Entschluß, in die Kongregation der Töchter des göttlichen Heilands einzutreten. (Peter Altenberg hat in diesen Blättern darüber gesprochen.) Vor wenigen Jahren verließ Herr Victorien Gueulemer, Mitglied der Comédie Française, die Bretter, wurde Mönch und machte im Klosterkrieg von Combes von sich reden. Den alten Mitterwurzer mußte man des öftern aus der Michaelerkirche zur Probe schleppen. Die alternde Rachel wand sich in Zweifeln um ihr Seelenheil. Mister Macklin, der als Shylock den Garrick übertraf, trat auf einer Romfahrt zum Katholizismus über und beschloß sein Leben in einem Kloster zu Siena.

Diese alle empfanden ihren Beruf als eine im Blut brennende Sünde und lechzten nach Entsühnung. Wie war dies möglich? Wie konnten Künstler die Kunst, der sie geboren, schmähen und, gewiß nicht ohne Schmerzen, abschwören? Wenn der Bürger von der Antimoralität des Schauspielers spricht, so mag dies schließlich verständlich sein: wie aber konnten Künstler von der Schändlichkeit einer Kunst sprechen, deren Erhebungen sie doch sichtbarlich am eigenen Leib verspürt?

Der große Schauspieler schafft aus sich selbst. Nicht, daß er beobachtet und nachahmt, ist seine Kunst, sondern daß er die Empfindungen, die der Dichter ihm vermittelt, neu, naiv, ohne Vorurteil ganz in sich aufnimmt, daß er der Mensch wird, der zu sein der Dichter ihm vorschreibt. Nur der kann ein großer Schauspieler sein, der immer jung, immer naturnah, dem neuen Eindruck immer empfänglich bleibt. Unkritisch aus der Fülle schafft der Schauspieler. Auf den Unkritischen aber wirkt die Religion mit der gleichen Kraft wie die stärkste Kunst. Aus der gleichen Wurzel wie die Kunst saugt sie ihre Wesenheit; wie die Kunst kommt sie dem Sehnen des Menschen entgegen, sich an ein Weites, Zweckloses, Endloses zweck- und bedingungslos zu verlieren. Der Schauspieler nun ist gewohnt, sich an etwas Fremdes zu verlieren; ganz sich hinzugeben, ist sein Beruf, seine Kunst. Warum sollte er der Religion, dieser sanftesten und stärksten Bindung — schon der Wortsinn besagt es — diesem lauesten, lullendsten Zwang sich versagen? Es findet sich denn auch unter diesem leicht beweglichen Volk viel mehr Religiosität, als man gemeinhin vermutet.

Die Religion aber verschließt sich dem Schauspieler, brandmarkt sein Werk. Schon der alte Bund verbietet seinen Bekennern, daß ein Mann Weiberkleidung trage, ein Weib in Männertracht einhergehe. Als unter Herodes griechische Spiele in Jerusalem eingeführt wurden, prophezeiten die Rabbinen den Untergang der Religion. Unter den Patristen eifert

Tatian am heftigsten gegen die Mimen. Ungefähr gleichzeitig erklären die Vollender des babylonischen Talmud den Besuch des Theaters für eine Todsünde und wenden auf den Frommen, der den Theaterbesuch meidet, jenes Eingangswort der Psalmen an: „Heil dem Manne, der nicht wandelt im Rat der Frevler und auf dem Weg der Sünder nicht stehet und auf der Bank der Spötter nicht sitzet". Die irischen Apostel geiferten gegen die Schauspieler, und als der Einfluß ihrer Lehre in den germanischen Ländern sich durchzusetzen begann, erwirkten sie, daß die scurrae, die histriones und mimi, diu varnden, geruden liut für ehrlos erklärt und der Glaubwürdigkeit, der Fähigkeit des Eides beraubt wurden. Noch zu Gottscheds Zeiten versagte die protestantische Kirche dem Komödianten Sakrament und ehrliches Begräbnis, und aus Shakespeares Sonetten weiß man, wie trotz aller Hofgunst selbst in der goldenen Zeit der Elisabeth der engliche Schauspieler unter dem Haß der Puritaner zu leiden hatte.

Warum dies alles? Warum brandmarkt die Kirche das Theater? Nicht aus äußern Gründen. Denn die Bühne hat bis zur Zeit der Aufklärer das Interesse der Kirche fast durchweg warm verfochten. Die maßgebenden Ästhetiker, Scaliger und Corneille, Jonson, Lope, Johann Elias Schlegel bis hinunter zu Garve bauen alle die Ästhetik des Dramas auf durchaus moralischer Grundlage auf. Und man denke an die großen Dienste, die das Drama der Spanier der Kirche geleistet. Basiert doch schließlich selbst der Hamlet auf dem Glauben an die Realität des Fegefeuers. Warum also brandmarkt die Kirche den Schauspieler?

Ein Edikt des sechsten Alexander gibt vielleicht einen Fingerzeig. Alessandro Borgia liebte als Kardinal die Darbietungen der Bühne mit der ganzen Leidenschaftlichkeit des Spaniers; noch als Papst ließ er sich mit größtem Vergnügen die ‚Mandragola' des Niccolò Machiavell vorspielen. Plötzlich verbannte er die Komödianten aus Rom. In diesem Edikt heißt es: „. . . da sie zu vielen Prunk entfalten und den Sinn des Volkes von ernsten Dingen auf ihre Eitelkeiten (vanitates) ablenken". Der kluge Papst, der Klügsten einer, die je auf Petri Stuhl saßen, erkannte, daß die Komödie die Autorität der Machthaber gefährde. Machthaber sein heißt: Pomp entfalten, heißt: sich pathetisch gebärden, heißt: schauspielern. Augustus starb, das nunc plandite! des Komödianten auf den Lippen: Nero dünkte sich einen grandiosen Schauspieler und beklagte nicht den imperator, sondern den artifex, der in ihm zugrunde gehe; Alexander zündete Persepolis an, um sich effektvollere Kulissen zu schaffen; Napoleon ging bei Talma in die Schule, um von ihm den großen Faltenwurf, des Cäsars Geste zu erlernen.

Machthaber sein heißt: schauspielern, heißt: der Menge ein stetes, starkes Pathos vortäuschen. Heißt: durch beschwingte Schritte, weltumspannende Gebärden, würdevolle Mienen, sonore Worte auch das Nichtige zur Bedeutsamkeit emporrecken. Orden und Bänder, prunkende

Gewänder und strotzende Dekorationen, zahlreiche Statisterie, Flitter und Tand sind die notwendige Folie des Herrschers, des Herrschens. Nun aber identifiziert die Menge leicht die äußern Symbole der Macht mit der Macht selbst; ihr gilt als König, wer die Krone trägt, und wenn der rechte König in Unterhosen einherwandelt, dann mag sie ihn nicht anerkennen. Die boshafte Kritik der hebräischen Volkstradition erzählt von dem schlimmen Pharao, der die Kinder Israel in Ägypten festhielt, er sei täglich ohne Gefolge an den Nil gegangen, um der Sonne Audienz zu erteilen; in Wahrheit, um sein Wasser abzuschlagen, welche menschliche Schwäche er, der Gott, vor seinem Volke verbergen wollte. Nun aber sieht die Menge den Komödianten im Besitz aller Attribute der Macht, sieht ihn frei von allen menschlichen Begrenzungen, sieht ihn königlicher vielleicht als den König, der ihm zuschaut. Muß sie nicht stutzig werden? Muß sie sich nicht sagen: Hinter der glänzenden Maske steckt ein armer, verrunzelter Komödiant — vielleicht steckt hinter der Herrlichkeit des Herrschers auch nichts weiter? Darum wittert der Mächtige in dem Schauspieler seinen heimlichen Feind. Heliogabal, der Cäsar-Gott, ließ einen Histrionen enthaupten, weil er den Zeus allzu göttlich spielte.

Von allen Machthabern ist die Religion, die Kirche der zielbewußteste, herrschsüchtigste, eifersüchtigste. Sie am wenigsten duldet einen Rivalen. Die Schauspielkunst aber ist ihre gewaltigste Nebenbuhlerin; denn sie erwächst aus der nämlichen Wurzel, entspricht dem gleichen Bedürfnis, wirkt mit den gleichen gewaltigen Mitteln und dem gleichen gewaltigen Erfolg. Auf der εχστασις und ενστασις, auf der Gabe, außer sich zu sein, aus sich herausgehen und in ein Anderes, Fremdes völlig unterzutauchen, auf dieser Gabe beruht die Schauspielkunst sowohl wie die Prophetie. Die Propheten des alten Bundes haben etwas eminent Schauspielerhaftes an sich. Wenn einer etwa ein Loch in die Mauer Jerusalems gräbt und dann durchkriecht und der Menge verkündet: So werden die Babylonier die Stadt erobern; oder wenn einer auf dem Markt einen Topf zerschlägt und prophezeit: So wird der Herr euch vernichten — so sind es doch die Mittel des Schauspielers, mit denen der Prophet wirkt. Mit Gepräng und Kulissen, mit großen Gesten und größern Worten arbeitete die Bühne von Roscius Amerinus bis Reinhardt. Mit den gleichen Mitteln arbeiteten die Hohepriester Jerusalems, die Päpste Roms, der dionysisch-ekstatische Cäsar Julian, arbeitete Mahomet und Jan van Leyden.

Und wie die Mittel, so sind auch die Wirkungen die nämlichen. Kein Ort der Welt kann stärkere Resonanz geben als die Kirche und das Theater. „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstab und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze." Die Teilnehmer des Essex-Aufstandes ließen sich durch eine Vorstellung von Shakespeares ‚Richard dem Zweiten' begeistern; eine ähnliche politische Rolle spielte Aubers ‚Stumme von Portici' und vor allem des Beaumarchais ‚Hochzeit des Figaro'. Eine Auf-

führung des ‚Kaufmanns von Venedig‘ verhinderte die Annahme einer Bill, die den Juden die Rückkehr nach England gestatten wollte; auf der andern Seite wirkte Lessings ‚Nathan‘ mehr für die Emanzipation der Juden als hundert wohlgemeinte Schriften. Dem Schauspieler Catley übersandte nach einer Vorstellung des ‚Lear‘ ein Anonymus zweihundert Pfund, weil er ihn vor der Sünde kindlichen Undanks bewahrt habe; einen Lüstling, der zwei kranke Kinder in die Welt gesetzt, erregte eine Aufführung der ‚Gespenster‘ (im Circolo Filodrammatico zu Genua) derart, daß er aus dem Theater ins Irrenhaus überführt werden mußte. Am gewaltigsten hat Shakespeare diese religiöse Macht der Schauspielkunst gefeiert, wenn er im ‚Hamlet‘ das Schauspiel die Schlinge sein läßt, in die den König sein Gewissen bringt.

Die Bühne hat dies theatralische Element im Religiösen gut erkannt und aus dieser Erkenntnis ihre stärksten Wirkungen gesogen. Ins Potenziert-Religiöse mündet das Werk des größten Theatralikers des neunzehnten Jahrhunderts, Richard Wagners Werk. Hier liegt das Histrionische in ihm, das ihm Nietzsche entfremdet. Und Faust konstatiert, daß der Pfarrer zuweilen ein Komödiant sein mag — und endet schließlich im katholischen Himmel.

Die Kirche ihrerseits hat natürlich diese tiefe innere Verwandtschaft von Religion und Schauspielkunst keinen Moment verkannt und ebensowenig die Gefahr, die ihrem Streben, allein die Seelen der Masse zu beherrschen, aus dieser Verwandtschaft erwuchs. Erst hatte es den Anschein, als sei die Kunst der Komödie nichts als eine harmlos gefügige Tochter der Religiosität; da entpuppte sie sich mit einem als ebenbürtige Schwester. Die Kirche wurde eifersüchtig, sah sich vor. Es ist kein Zufall, daß derjenige Patrist, der die Psychologie der Gläubigkeit und der Lust am Glauben vielleicht am tiefsten erschaut hat, daß jener Tertullian, der das Wort prägte: credo, quia absurdum est, zu den heftigsten Feinden der Histrionen zählt. Denn auch Melpomene verlangt von ihren Verehrern blinden Glauben, zielt auf die Sehnsucht der Menschen, sich blind und bedingungslos an etwas Fernes, Vages, mit dem Hirn nicht Faßbares, an ein schönes absurdum hinzugeben.

Die Komödie selbst zu ächten, gelang der Kirche nur zeitweilig: so ächtete sie wenigstens den Komödianten. Dies war ja auch wohl das Wesentlichste. Denn war der Komödiant geächtet, so war erstens verhindert, daß man ihn irgendwie mit dem Priester identifizierte, und sodann war damit der Schauspielkunst die Realität genommen, die der Kunst des Priesters gebührendermaßen zukam. Die Religion, von würdigen, heiligen Männern getragen, griff immerwährend in den Alltag ein: Die Schauspielkunst war eine (leider notwendige) Zerstreuung, aber, da es zu ihrer Ausübung zweifelhafter, ehrloser Gesellen bedurfte, etwas an sich Zweideutiges und jedenfalls sehr Unheiliges, Unverbindliches, nur für die Stunde, nicht fürs Leben Gültiges.

Wie fing es die Kirche an, den Schauspieler zu achten? Sie suggerierte der Menge etliche sehr naheliegende Schlüsse, die aber falsch sind, weil sie die Welt des Scheins, die nur aus der Ferne betrachtet werden darf, aus plumper, die Perspektive fälschender Nähe bekritteln. Da heißt es zunächst: Das Leben gehört der Arbeit und der Furcht Gottes; das Vergnügen ist ein notwendiges Uebel; wer aber sein Leben berufsmäßig dem Vergnügen und der Unterstützung des Vergnügens widmet wie der Schauspieler, ist kein vollwertiger Mensch. Sodann: Des Schauspielers Kunst, sein Beruf ist es, sich zu verstellen: wird ein solcher nicht auch im Leben lügen? Endlich: Der Schauspieler zeigt seinen Körper und mehr als das gegen Geld. Er reißt sein Innerstes auf, offenbart, wie er Freud' und Leid empfindet, gegen Geld. Der Makel der Prostitution haftet ihm an.

Emil Geyer hat an dieser Stelle aufgezeigt, inwieweit diese scholastischen Vorwürfe zu Unrecht erhoben werden. Sicher ist, daß jetzt die Ueberzeugtheit von der ‚Charakterlosigkeit' des Schauspielers mehr oder minder bewußt der Menge im Blut sitzt. Ja, solche Treffkraft haben diese Gründe bewiesen, daß sie selbst den Künstlern ins Herz drangen, daß sie selbst — eingangs bracht' ich Exempel — Schauspieler an ihrer Kunst irre gemacht.

Was ist dagegen zu erwidern? Man könnte reinlich scheiden, man könnte Grillparzer zitieren: „Die Religion ist die Poesie der Poesielosen" oder Goethe:

„Wer Kunst und Wissenschaft besitzt,
Der hat auch Religion.
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion."

Aber am klügsten hält man sich an jenes schöne Wort aus der Ethik des Spinoza: „Wahrlich, nur ein gräßlicher und finsterer Aberglaube verbietet, sich zu erheitern. Denn warum sollte es sich eher geziemen, Hunger und Durst wegzuschaffen, als den Trübsinn auszutreiben? Ich meinerseits denke so und bin folgendermaßen gesinnt: Kein Gott und niemand, es sei denn ein neidisches Wesen, freut sich meines Unvermögens und Unbehagens und rechnet uns Tränen, Schluchzen, Furcht und andres von der Art, was doch alles nur Zeichen eines schwachen Gemütes ist, zur Tugend an, sondern im Gegenteil — von je größerer Lust wir erregt werden, desto vollkommener werden wir, das heißt: notwendig werden wir der göttlichen Natur desto mehr teilhaftig . . . Es ist Sache eines weisen Mannes, sage ich, sich an angenehmen Speisen und Getränken mit Mäßigung zu erholen und zu stärken, ebenso auch an Wohlgerüchen, an der Schönheit blühender Pflanzen, an stattlicher Kleidung, an Musik, an Leibesübungen, am Theater und ähnlichem, was ein jeder ohne irgendwelche Beeinträchtigung des andern genießen kannn."

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann
(Fortsetzung)

Charlotte an Sophien am 1sten May

Wie? meine Freundin, du sagest, daß dein Verdruß von deiner Torheit herrühre? Kennst du mich so wenig, um kein Zutrauen in mich zu setzen? Bin ich so elend, daß ich dich nicht trösten sollte? Nein, meine Liebste, du mußt mir alle deine Sorgen vertrauen. Ich habe ein Recht über dich, das Recht der Freundschaft, und ohngeachtet aller meiner Verwirrungen, sollen sie mich nicht verhindern, die Pflichten der Freundschaft zu erfüllen. Es ist genug, dich unglücklich zu wissen, um mir die Augen zu öffnen. Ich wiederhole es dir, du hast über mich zu gebieten. Ich werde mein Blut für eine Freundin, wie du, hingeben. Schreib mir noch heute deinen Kummer. Ich erwarte deine Antwort mit der größten Ungeduld, und rede nicht mit dir von meinem Unglücke, ich will das Deinige wissen. Leb wohl! du bist mir durch einen Kummer noch theuerer geworden.

Charlotte an Sophien am 2ten May

Meine zärtliche Sophie, ich bin durch deinen Brief bis in das Innerste meiner Seele gerühret. Ich sehe, daß Du mich von Herzen liebest. Meine Mutter hat mich gesprochen; aber ich sehe wohl, daß man mich nicht wird abreisen lassen. Wohlan! wenn man mich nur in Ruhe läßt. Du willst diesen Nachmittag zu mir kommen, aber wir werden Gesellschaft haben; meine Mutter aber ist davon frey. Herr R.. wird zu mir kommen. Geh zu meiner Mutter, meine zärtliche Freundin, ich bitte Dich, und sprich mit ihr. Leb wohl; denk an deine Freundin.

Charlotte an Sophien den 3ten May

Ich weiß nicht, wie ich auf deinen zärtlichen Brief antworten soll, meine Freundin. Deine Zärtlichkeit und Deine Freundschaft rühren mich so herzlich, daß ich nicht weiß, wie ich Dir danken soll. Ach! meine Freundin, in welchem Zustande ist mein Herz! Du kennest es — — Ich habe von meinem Abgotte noch keinen Brief erhalten. Wie unglücklich bin ich! Ich schreibe Dir in der größten Verwirrung, in meiner Verzweifelung. Bedaure mich, tröste mich, rathe mir. Ich bin in dem schrecklichsten Zustande. Alles auf der Welt hat mich verlassen; alles, der Himmel selbst ist wider mich. Ich baue nur auf Dich. Hilf mir. Was leide ich, das ich nicht bey Dir bin. Ich werde meine Freundin diesen Abend in der Komödie sehen. Wie voll ist mein Herz von ihm. Welche Undankbarkeit! Ich weiß nicht, was ich schreibe; mein Kopf ist so verwirrt. Schreib mir noch diesen Abend, und tröste mich — wenn du kannst. Ich brenne vor Liebe mehr als jemals — Wer wird mich von dieser unausstehlichen Last von Schmerzen befreyen? Der Tod. Ist er nicht das Ende alles Seyns? wie traurig ist meine Seele! Er hat mir geschrieben. Leb wohl, meine würdige Freundin. Ist es nöthig, daß ich Dich meiner Freundschaft versichere? Urtheile davon aus meinem Zutrauen.

Charlotte an Sophien den 4ten May

Ich habe eine Antwort erhalten von meinem Freunde, doch, großer Gott, welch ein Brief! Ich schicke ihn Dir zu lesen, ich werde nie eine andere Vertraute haben, als Dich. Du sollst mich leiten; Du sollst mich trösten. Bin ich so unglücklich, so sehr gestraft? Wie unglücklich bin ich?! Der Gegenstand meiner Zärtlichkeit ist ihrer nicht würdig; er verdienet meine Liebe nicht mehr — Ach! ich liebe ihn noch. Verzeih, verzeih diesem Zeichen meiner Schwachheit, darüber ich erröthe. Ich bin schwach, aber ich habe eine zärtliche, eine hülfreiche Freundin, die alle Geheimnisse meines Herzens wissen soll. Meine vortrefliche Freundin, ich liebe und ich will geliebt seyn. Ich würde verzweifeln, wenn ich es nicht wäre — In diesem Augenblicke lese ich deinen Brief. Wie sehr rühret er mich. Ach! meine Freundin, ich habe den Menschen nicht gesehen, der all mein Unglück verursachet. Gestern in der Komödie! er will mich nicht mehr ansehen. Er fliehet mich! er liebt mich nicht mehr, und ich — ich athme nur für ihn. Habe Mitleiden, liebstes Herz. Denk, daß vielleicht nichts grausamer, nichts demüthigender sey, als gezwungen zu werden, zu hassen und zu verachten, was man zärtlich geliebt hat. In Wahrheit, meine Gedanken sind so verwirrt — wenn Du die verschiedenen Bewegungen wüßtest, die meine Seele umstürzen! Wuth, Liebe, Schaam erregen einen Vorsatz nach dem andern, über die ich nach kurzem Nachdenken erröthe. Gieb mir den fatalen Brief wieder durch die bewußte Loge. Leb wohl, liebste Freundin. Melde mir etwas von Dir. Ich umarme Dich und bitte, Deine unglückliche Charlotte stets zu lieben.

Baron S . . . an den Major von T . . H . . den 5ten May

Du weißt einmal meine Liebe zu Charlotten, meinen Vorsatz, sie nie zu verlassen. Ich habe allem entsagt, was meinen Absichten hinderlich seyn könnte. Gleichwohl muß ich diesen Schritt mit demjenigen Anstande thun, den die Vernunft befielt. Major, da sind nun unsere verfluchten Verhältnisse. Ich suche mir einen Ort, wo ich mit Charlotten seyn könnte, ja, wäre es in Indien die Hütte eines Braminen, wo ich mit ihr leben könnte, nur für sie leben könnte. Ich habe Charlotten den Vorschlag gethan, mit mir zu fliehen. Sie will nicht; sie hat sich über meinen Vorschlag entrüstet. Ich habe mein voriges Mittel wieder ergreifen müssen, und ohnehin kann ich den Umgang mit der Dame, der ich bisher die Aufwartung gemacht habe, nicht so rasch aufgeben. Ich will alles von der Seite der Liebe erwarten, wenn es nicht von der Seite der Vernunft geschehen kann. Ich kann Charlotte nicht besser als durch die Eifersucht reitzen. Ich habe bereits den Anfang gemacht. Ich thue in der Komödie, als ob ich sie nicht beobachtete. Ich verdoppelte meine Aufwartung bey meiner liebenswürdigen Dame. Dennoch, wenn von ihr gesprochen wird, muß ich mich hüten, daß ich mich nicht durch mein Gesicht verrathe. Gestern hätte ich toll werden mögen. Da trat ein Kerl zu mir, und hatte allerley auf die Schauspieler zu sagen, auch gerade

da, wo gar nichts zu tadeln war. Charlotten ließ er noch am besten passieren; aber als er entlich gar auch anfieng, etwas an ihr auszusetzen, o! ich mochte nur meine Leidenschaft nicht verrathen, ich hätte dem Lappen sonst Nasenstüber gegeben. Sie sagen, das Kerlchen schreibe an den Zeitungen. Ich weiß nicht, wie es den Leuten einkommen mag, die Schriftsteller sind, daß sie es so in ihrem ganzen Betragen sind. Ich konnte es diesem gleich anriechen. Der Fratz war mir sonst wo in den Weg gerannt. Gewiß, die Wissenschaften sind liebenswürdig; aber die Schriftsteller, die mir so in der Welt aufstoßen, sind ekelhafte Hunde. Nein, was ich bin, muß mir niemand ansehen; und ich schwöre Dir, wenn ich ein Autor wäre, so sollte es mir niemand anmerken können; ich habe mich gewöhnt, zu reden mit einem Soldaten von Festungen, mit einem Theologen von Predigten, mit einem Juristen von Processen, mit einem Arzte von Pillen, wofern es nicht etwa eben solche Kerls sind, als ich, und sich nicht darauf einlassen; denn mich lächert, der immer mit seinem Krame angezogen kommet.

Ich habe das Portrait von Charlotten erhalten. Wie gerne wollte ich es Dir zeigen, wenn ich es aus meinen Händen lassen könnte!

Charlotte an Sophien den 4ten May

Die zärtliche Freundschaft, die uns verbindet, und meinem Glücke so nöthig ist, ist mir so schätzbar, daß die geringste Kälte mir einen tödtlichen Verdruß machen würde. Ich werde mich bestreben, sie nie zu veranlassen. Du bist meines Herzens versichert, und ich kenne das Deinige. Wohlan denn, lies diesen unglücklichen Brief, den er mir heute geschrieben hat. Was soll ich machen? Ich habe in der Welt niemand als Dich, dem ich mein Herz eröffnen könnte. Laß es mich ausschütten; ich muß es. Machet mein Zustand Dir keinen Kummer? Bin ich nicht die unglücklichste Person? Könnte ich doch einen Augenblick bey Dir seyn, und mit Dir reden. Ich habe Dir so vieles zu sagen. Sag mir Deine Meynung über diesen fatalen Brief. Bin ich nicht schon genug gestraft, um es noch mehr zu seyn? Die größte Verzweiflung rennet mir durch den Kopf. Großer Gott, was soll ich anfangen? Der Tod ist mir allein übrig — ich will noch mehr — als sterben. O! mein Gott! Meine einzige Freundin, erbarme Dich einer unglücklichen, einer elenden, einer jämmerlichen Creatur, ich beschwöre Dich, bei dem Namen der Freundschaft, bey dem Namen Gottes, find ein Mittel, mich zu trösten. Aber nein, laß mich sterben. Ich verdiene nicht, daß Du mich bedauerst. Ich bin ein grausames Ungeheuer, eine Treulose, die nicht verdienet, geliebt zu werden. Ich ein Ungeheuer! in den Augen desjenigen, den ich anbete? Gott, wie ist es möglich gewesen, mir so etwas zu schreiben! das ist genug — —

Willst du mir die Gewogenheit erweisen, und morgen zu mir kommen? Ich baue auf Deine Zärtlichkeit und Freundschaft. Aber ich bitte Dich, sag meiner Mutter nichts davon, daß ich ihn bey Dir habe sprechen wollen. Schreib mir, ob Du morgen Nachmittag zu mir kommen kannst? Ja oder

Nein! Sie schätzet meine Freundin. Sie hat keinen Argwohn mehr wider mich. Sie ist nicht mehr ungerecht gegen ihre arme Tochter, die sich in der größten Verzweiflung befindet. Ich beschwöre dich, mir zu antworten, so bald es möglich ist. Deine Briefe und die seinigen sind das einzige Mittel, mich glücklich zu machen, oder unglücklich. Du bist doch, meine liebste Sophie, die Vertraute meines Kummers, meiner Qual, und dieser schrecklichen Liebe, die mich Zeitlebens unglücklich machet. Wohlan denn, meine Liebste, ich weiß es, Du wirst alles mögliche thun, mich zu trösten. Stoß mir den Dolch in dieses Herz, das erfüllt ist von Liebe für diesen geliebtesten Sterblichen. Ach! welche heftige Liebe ist es, die ich in meiner Brust trage, die sich nur mit meinem Tode endigen wird. — —

Sag ihm, daß ich für ihn lebe und sterbe. Zeige ihm diesen Brief und sage: — — — Wenn er nicht der Ungerechteste der Menschen ist, so soll er „nicht an meiner heftigsten Liebe zweifeln — — —" Was habe ich gesagt? Ach! meine Freundin, vergieb — — Ich werde den Verstand noch verlieren. Ich kann dir nichts weiter schreiben. Komm diesen Abend in die Komödie, um das unglückliche Mädchen zu sehen. (Fortsetzung folgt)

Rundschau

Nick Carter

Arsène Lupin hat einen gefährlichen Rivalen erhalten. Drüben, im ‚Ambigu', ist Nick Carter eingezogen. Und ich muß gleich sagen, daß Nick Carter über die so komplizierte Genialität Lupins mit einem Schlag triumphiert hat. Es wird nicht mehr die Rede von Arsène Lupin sein: Nick Carter steht da als neuer Orpheus der Unterwelt, stark wie ein Bison, gewandt wie ein Schimpanse, und nicht ohne Edelmut. Guillaume Livet und der Alexandre Bisson der ‚Femme X . .' haben ihm geholfen, für das anspruchsvolle Publikum des ‚Ambigu' Toilette zu machen. Sie fanden ihn am Weg, und da er bereits in ärmlicher Gewandung ein Millionenpublikum erobert hatte, beschlossen sie, ihn für Leute herzurichten, die nicht den Sou für die Lieferung einer Volksausgabe sparen wollen, aber mit Vergnügen tausend Sous opfern, um mit einem Menschen von der Bedeutung Nick Carters aus einer anständigen Loge zu sympathisieren. Das ging so zu. (Alexandre Bisson erzählte es während eines Zwischenaktes bei der Generalprobe.) „Guillaume Livet las Nick Carter in den Lieferungen, die den Zeitungshändlern der Boulevards und der Bahnhöfe und den Papierhändlern der Volksviertel förmlich aus den Händen gerissen werden. Ich las ihn nicht. Aber mein Sohn las ihn, und er erzählte mir von den Unternehmungen dieses königlichen Detektivs. Ich sagte mir: Hallo! damit wäre etwas zu machen! Ich sprach mit Hertz, dem Direktor

des ‚Ambigu'.. Sie kommen mir sehr recht, sagte er! Ich habe einen Nick Carter von Guillaume Livet, der noch einmal überarbeitet werden müßte. Sprechen Sie mit Livet. Ich führe Sie mit Vergnügen auf.. Also tat ich."

Also tat er. Und man merkt wohl, daß dieser ‚Nick Carter' mit der dramatischen Riesenfaust des Papas Bisson gebaut ist. Zuerst gibt es eine ganz außerordentlich sensationelle Gerichtsverhandlung. Sie wurde, wie Bisson versicherte, nach dem Muster des Prozesses Thaw hergestellt, der zu den klassischen Werken der amerikanischen Sensation gehört. Meine Leserinnen erinnern sich.. Er war ein Mann, der einen andern erschoß, weil er ihn für den Geliebten seiner Frau hielt. Die Frau hatte er vom Variété weggeheiratet.. Glücklicherweise war der Mann Millionär, und das ist das einzige, was das harte amerikanische Gemüt erweichen kann. Der Mörder hatte es sich in den Kopf gesetzt, in keinem Zuchthaus zu bleiben. Es dauerte nicht lange, da zog er sich in eine weniger ehrenrührige Nervenanstalt zurück. Das bedeutet soviel, als daß er dicht vor seiner Befreiung steht. Meine Leserinnen erinnern sich, und sie können sich vorstellen, welch indianische Wildheit die Verhandlungen dieses Prozesses vor den Geschworenen drüben zutage förderten. Der erste Akt des ‚Nick Carter' gibt den Extrakt davon!

Dann sehen wir das Vestibül eines wahrhaft vornehmen Hotels, in weiß und rot gehalten, mit einem weiß und goldnen Lift, der vor unsern entzückten Augen hinauf und hinunter schwebt. Abenteuerliches Hotelleben! Poesie!

Aber gleich setzt zwischen Nick Carter, dem Detektiv, und Melvil, dem Banditen, dieser mathematisch-experimentelle Kampf ein, der nebst der Browningpistole eine der hervorragenden Erfindungen des modernen Geistes ist: der Jiu-Jitsu. Ich bemerke, daß der Jiu-Jitsu des ‚Ambigu' in allen Einzelheiten vom kontinentalen Bevollmächtigten der japanischen Meistergilde, Herrn Joseph Renaud, einstudiert wurde. Er dauert eine geschlagene Viertelstunde und führt alle Möglichkeiten, alle Raffinements der japanischen Wehrhaftigkeit vor; natürlich mußte er wiederholt werden, und er wäre vielleicht die beste Nummer des Programms überhaupt, wenn nicht plötzlich richtige Polizeihunde angekläfft kämen, eine Mauer von zweieinhalb Metern überkletterten, sich auf den Banditen stürzten und eine wütende Verfolgung der Uebeltäter Kulissen ein, Kulissen aus, durch die Fenster und Türen aller Stockwerke und in Kellerlöchern vornähmen.

Weiter! Wir sind im ‚Rattenloch', einer übeln Höhle unter den Markthallen New Yorks, mit denen verglichen die pariser Markthallen mondäne Sanatorien zu sein scheinen. Es wird gepokert, musiziert, gerauft und auf jede erdenkliche Weise Lärm gemacht. Einmal unterscheidet man eine Melodie, die an die Tarantella erinnert, und Carmen, Melvils romantische Braut — tanzt! Es weht ein knisternder Glanz von ihrem roten Haar durch die atemlose Hölle.. Nach dieser Himmelfahrt, fühlt man, kommt der teuflischste Zusammenbruch. Das tragische Gesetz! Aber man fühlt es nur ganz im Hintergrunde drohen. Denn dicht vor unsrer Seele steht Carmen und tanzt himmlische Vertraulichkeiten, die nur in einem gutgeheizten Zimmer mit Teppichen und Vorhängen enden können. Doch da — da kommt die Lawine! Ein furchtbares Krachen, Schüsse und Geschrei, die Hölle dreht sich wirbelnd um sich selbst,

die Gaslaterne wird zerschlagen, das Licht erlischt — in furchtbarer Stille der Dunkelheit hört man das Gas pfeifen .. Es ist schauerlich!

Was noch? O, Ritterburgen, Wälder, Ströme, die nachts dahinfließen, Automobile, Policemen, Fesselungen, Befreiungen, die große Gefahr — und zum Schluß des letzten Aktes steht die Räuberbraut Carmen, die für Nick Carter verraten hat, vor einer Standuhr .. einer ungewöhnlichen Standuhr! Wenn die Zeiger sich auf der XII begegnen, wird der Revolver am Ende der hölzernen Hand, die aus dem Uhrkasten herausragt, von selbst losgehen. Vor seiner Mündung steht Carmen, von den rachsüchtigen Räubern bewacht, und sieht, wie die Zeiger vorrücken .. Der kleine hat die Mitte der Zwölf schon erreicht, der große nähert sich ihm mit einem fast unmerklichen Ruck, der aber Carmens Herz wie ein Donnerschlag der Ewigkeit erzittern macht, die Uhr beginnt zu schlagen — da (es ist halt ein Drama der elektrischen ‚Da —') da stürzt der Räubermann herein und wirft sich zwischen Carmen und den Revolver, der im selben Augenblick losgeht.

Es war die höchste Zeit! Wir atmen auf, wir klatschen und rufen und winken Carmen zu, die sich mit ihrem todsündhaften Lächeln schmächtig in den Hüften verneigen kommt. Und jedesmal, wenn sie sich aufrichtet, zeigt sie, daß sie ihre Schlankheit liebt.

Draußen auf den Boulevards ist die Prozession der so leeren und geschlossenen Wagen erwartungsvoll wie das nächste Kapitel eines Romans.

René Schickele

Wallenstein in Mannheim

Nach den bekannten Vorschlägen Eugen Kilians soll die Zusammenziehung der beiden Wallensteindramen in eines nicht nur die Tragödie in der vom Dichter ursprünglich beabsichtigten einheitlichen Form erstehen lassen, sondern sie soll auch eben dieser Tragödie durch Kürzung der sentimentalen Liebes- und Familienszenen die Geschlossenheit der dramatischen Entwicklung und des realistischen Stiles wahren und außerdem Wallensteins Charakter von den hauptsächlich monologischen Abirrungen ins inkonsequent Idealische befreien.

Carl Hagemann kürzte nun zwar auch vieles von den langen Tiraden des Liebespaares und einiges in den Monologen Wallensteins, aber offenbar nur zu dem einen Zweck, die Spieldauer auf ein erträgliches Maß herabzumindern. Von den Max- und Thekla-Szenen wurden sogar zwei — trotz Kürzungen — in weicher zerfließender Langsamkeit vor uns ausgebreitet: Maxens Abschied von Thekla und die Szene zwischen dieser und dem schwedischen Hauptmann, in der mit Stelzen und Bremsen knarrende Arbeit getan war. Dergleichen mußte den Fluß der dramatischen Entwicklung hemmen. Immerhin zeigte die Aufführung, daß die Liebesszenen kaum zu entbehren sind. Schiller hat diese doch nicht einzig und allein, um zehn Akte statt der erst geplanten fünf zu füllen, so umfänglich ausgeführt. Vielmehr fließt der Tragödie aus diesen teilweise eminent dramatischen, immer aber mit meisterhafter Theatralik in den Gesamtbau hineinkomponierten Szenen ungemeines Leben zu und hilft ihr über die von Schiller zweifellos empfundene Trägheit der um Wallenstein selbst zirkelnden Handlung glücklich fort. Ernst Potthofs Versuch, das Liebesdrama ganz und das Piccolominidrama fast ganz aus der Tragödie auszuscheiden, dürfte

daher dem Bühnenleben der Dichtung eher schaden als nützen. Der Spielraum, den Schiller dem Knaben Max und dem Mädchen Thekla in der Oekonomie seiner Tragödie gelassen, ist eben, auch wenn man von der in Schwarzweiß gearbeiteten Kontrastwirkung absieht, ganz und gar nicht verschwendet.

Die Person des Herzogs wirkte in Mannheim, wie sie immer wirkt: mehr durch ihre Konturen als durch ihre Farben. Und da die Konturen immer weiter, immer uferloser sich dehnen, schadet es nicht gar viel, daß die Farben mehr und mehr verschwimmen und verblassen. Wir haben schließlich nur noch irgend ein System, irgend ein allgemeinmenschliches Ideal vor Augen, eines aber, das dialektisch groß und von einer unvergleichlichen Tragik umwittert ist. Es ist allerdings nicht die Tragik des Charakters, sondern die Tragik der Situation. Darum war es kein Fehler, daß Hagemann es unterließ, den Charakter Wallensteins realistisch blank zu scheuern. Trotz allen schönen Argumenten des schönen gesunden Menschenverstandes haben sogar die Widersprüche im Charakter dieses Tragödienhelden ihre Berechtigung im Sinne eines theatralisch gerichteten, das heißt: über breit ausladende Bühnensituationen und große Wort- und Gedankenbilder hin verlaufenden Stils. Die realistische Blankheit aber hätte notwendig eine gefährlichere Nachbarin: Die Kahlheit. Wallensteins Größe ist nun einmal real gar schwach begründet, sie ist vielmehr recht irreal. Otto Ludwigs schnüffelnde Aggressivität hat hierüber das Nötige und Wesentliche gesagt.

Die mannheimer Aufführung währte sechs Stunden, länger also — man mag dagegen sagen, was man will — als einem gewöhnlichen Theaterabend zukommt, der doch nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein soziales Ereignis ist und sich daher in die soziale Struktur des Lebens einzufügen hat. Das Hoftheater ist denn auch bereits wieder zur Zweiteilung zurückgekehrt. Dieser erste eine Abend aber war festlich. Reiche Stimmungen wölbten sich zu großmächtiger Architektonik zusammen, und schwere Andacht wuchtete in diesem weiten deutschen Dome. Trotz manchen Hemmungen, manchem Schnörkel, manchen ziellos verlaufenden Linien! Hagemann hat das Lagerleben, die Questenbergszenen und insbesondere einige Szenen des letzten Aktes mit reiferer Regiekunst gemeistert, als je etwas andres zuvor. Und die Inszenierung war — ohne Prunk und Pracht — erfüllt von ganz köstlichen Intimitäten, denen an absolutem Kunstwert nichts gleichzustellen ist, was Hagemann bisher in Mannheim vollbrachte.

Auch die Darstellung wahrte ihre Ansehnlichkeit. Zwar blieb Carl Schreiner, wo er den Schritt von der trefflich stilisierten äußerlichen zur innerlichen Repräsentation tun sollte, zu subaltern; zwar versagte Traute Carlsen als Thekla vom ersten bis zum letzten Wort; zwar ist dem Künstler Georg Köhler, dem Darsteller des Max, alles Ungekünstelte fremd; zwar durfte — wo blieb der Regisseur? — Emil Hecht Isolanis pauvre Feuchtfröhlichkeit nach alter Provinzmimenart in joviales Mikoschtum umfälschen: trotz alledem aber reckte sich die Darstellung fast immer bis nahe an die hohen Zinnen der Dichtung auf. Alle indessen überragte trotz seiner unverzeihlichen Sprachtechnik Wilhelm Colmar als Oktavio, da er diesen klitschigen Diplomaten wahrhaft und wirklich verinnerlichte.

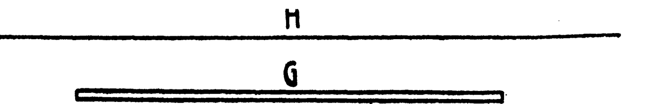
Hermann Sinsheimer

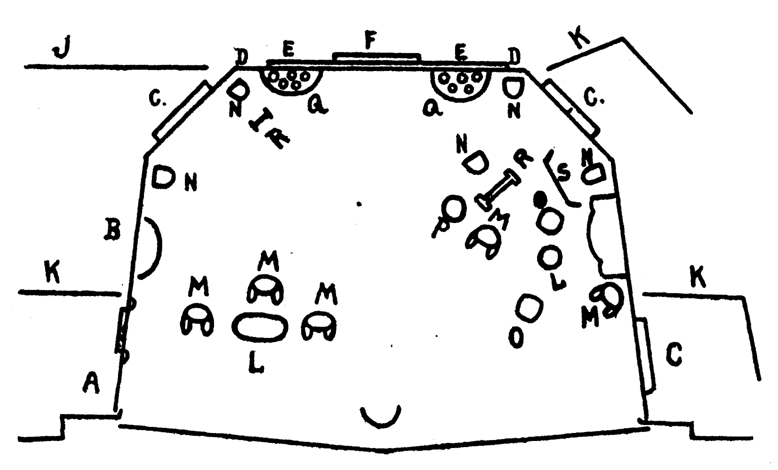
Aus der Praxis

Regiepläne

Hohe Politik

Schwank in drei Akten von Richard Skowronnek
Bühnenvertrieb von Felix Blochs Erben in Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Berliner Theater vom Technischen Oberinspektor Wilhelm Wolff
In Szene gesetzt von Rudolf Bernauer





Dekoration

A. Wandteil mit Geheimtür, B. Wandteil, C. zweiflügelige Türteile, D. Bogenteil, E. Glaseinbau, F. zweiflügelige Glastür, G. Ballustrade, H. Park-Prospekt, I. Glasveranda, K. Rücksetzer, L. Tisch und kleines Tischchen, M. 5 Fauteuils, N. Stühle, O. Hocker, P. Maltischchen, Q. Palmen, R. Staffeleien, S. Wandschirm, T. halbrundes Konsoltischchen. — Felle, echte Teppiche, Plafond.

Ein recht geräumiges Schloßzimmer im Stil Ludwig des Vierzehnten, als Atelier eingerichtet. An den Wänden reiche Stuckverzierungen, Kartuschen, Gemälde. Zwei Drittel der Rückwand werden durch einen Glaseinbau ausgefüllt, in dessen Mitte sich eine hohe, zweiflügelige Glastür befindet. Durch den Glaseinbau hat

man einen weiten Ausblick auf den gegenüber liegenden pavillonartigen Teil des Schlosses und auf den terrassenförmigen Park. Ganz vorn in der linken Seitenwand eine Geheimtür, von zwei deutlich sichtbaren, fünfundzwanzig Centimeter großen plastischen goldenen Löwenköpfen flankiert. Diese beiden Löwenköpfe sind in einer Höhe von anderthalb Metern angebracht, und zwar so, daß der Rachen des vordern das Schlüsselloch der Geheimtür bildet. Rechts neben dieser Tür befindet sich, in einer Stuckarabeske versteckt, ein Druckknopf; wenn dieser Druckknopf gedrückt wird, schlägt drinnen in den anliegenden Gemächern gongartig eine entfernte Glocke an. Links hinten führt eine zweiflügelige Tür auf eine Glasveranda. Rechts vorn sowie hinten ebenfalls je eine zweiflügelige Tür. Rechts in der Mitte steht ein reicher Kamin. Die rechte Seite des Zimmers, vom Kamin angefangen nach hinten, ist als Atelierecke gedacht. Man sieht zwei Staffeleien, in zwangloser Anordnung Bilder, jedoch nur Porträts, Skizzen, Bilderrahmen und Zeichnungen. Hinten in der Kaminecke ein nicht zu großer Wandschirm. Vor dem Kamin ein kleines Tischchen mit Karaffe und Wassergläsern. Zwei Fauteuils und zwei Hocker. Neben der Staffelei ein Maltischchen, vor dem Maltischchen ein Fauteuil. Links vorn Tisch mit drei bequemen Fauteuils. An der Glasrückwand stehen links und rechts Palmenarrangements. Links neben der großen Tür reichverzierter Glockenstuhl mit vergoldeter Glocke, von außen zu ziehen. Rechts an beiden Türen elektrische Klingeln. Das Zimmer ist reich mit Teppichen ausgestattet. Auf dem Kamin Vasen, Porzellanuhr, Nippes.

Kostüme

Ottomar: 1. Rockanzug, Zylinder, Stock. 2. 3. Kürassier-Oberst-Interimsuniform mit Degen und Mütze.

Adalgisa: Weißes fußfreies Kleid, blaugrauer Abendmantel, Kopfshawl. Umzug auf der Bühne in weißes Colombinenkostüm mit Hut, das vorher auf dem Wandschirm drapiert war. 3. Weißes, fußfreies Straßenkostüm mit Hut.

von Pfundtmann: Schawrzer Gehrock, dunkle Hose, Zylinder, Handschuhe.

Billung: 1. Grauer Jackettanzug. 2. 3. Reisemantel, weicher Filzhut, Schirm und Reisetasche.

Maria: 1. Schwarzgrüne Chiffontoilette mit Goldstickerei. 2. 3. Rotweißseidene Straßentoillette mit passendem Hut und Shawl. Handtäschchen. Nachher Malschürze.

Jonas: 1. 2. Dunkle ungebügelte Hose, weiße Weste, schwarzes Sammtjackett, Schlapphut. 3. Zum Orden unmodernen Gehrock.

Merck: Gelber Brandenburger Frack mit Wappentresse und Fangschnüren, karmoisinfarbene Weste, kornblumblaue Plüschescarpins, weiße Strümpfe, schwarze Lackschuhe. 1. Schwarzen Dreimaster mit Goldtresse und Plumage. 2. 3. Dienerzylinder.

Schöpfle: Schwarze Hose mit gelbem Besatz, blaugrauer Beamtenuniformrock mit gelben Aufschlägen, gleiche Mütze.

Rosa: 2. Rosafarbenes Dienstmädchenkleid wit weißer Schürze, nachher dunkles Kattunkleid. 3. Wie zu Anfang von 2.

Lakai: Gelber Brandenburger Frack, blaue Weste, gelbe Plüschkniehose, weiße Strümpfe, schwarze Schuhe, Dienerzylinder. Trägt einen Karton, enthaltend eine Parade-Attilla mit vielen Orden und Mütze.

Beleuchtung

1. und 3. Draußen heller Sonnenschein. Zwei Scheinwerfer auf der Terrasse. Im Zimmer weiß mit rot hell.

2. Im Anfang wie 1. Wenn die Prinzessin auftritt, fängt es an, dunkel zu werden, und wird bis zum Aktschluß immer dunkler.

* * *

Annahmen

Hans Hauptmann: Oberst Möbius, Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

William J. Loke: Die Sittenlehre des Sir Marcus, Vieraktiges Lustspiel. Berlin, Kleines Theater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

14. 11. Heinrich Ilgenstein: Die Wahrheitssucher, Dreiaktiges Schauspiel. Essen, Stadttheater.

16. 11. Wilhelm Henzen: Groß-Friedrichsburg, Kolonial-Festspiel. Magdeburg, Stadttheater.

Kurt Küchler: Des Lebens Possenspiel, Vieraktiges Schauspiel. Altona, Stadttheater.

Johanna Wolff: Die Meisterin, Vieraktiges Schauspiel. Dresden, Residenztheater.

in fremden Sprachen

Alexandre Bisson und Guillaume Livet: Nick Carter, Schauspiel. Paris, Ambigu.

Gaston Devore: Ein unbeschriebenes Blatt, Lustspiel. Paris, Athénée.

C. Raun Kennedy: Der Diener im Haus, Mirakelstück. London, Adelphi Theatre.

Paul Reboux, Nozière und Müller: Das Tanzlokal, Fünfaktiges Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Deutsche Dramen im Ausland

Warschau (Kleines Theater): Der Probekandidat, Schauspiel von Max Dreyer.

Neue Bücher

Theodor Siebs: Deutsche Bühnenaussprache. Köln, Albert Ahn. 229 S. M. 5.—.

Dramen

Alfred Joeckel: Patrioten, Dreiaktige Komödie. Leipzig, Hansa-Verlag. 137 S.

Hans Kyser: Medusa, Fünfaktige Tragödie. Berlin, S. Fischer. 158 S.

Robert Michel: Mejrima, Dreiaktiges Drama. Berlin, S. Fischer. 111 S.

Zeitschriftenschau

Karl Berger: Schiller und die deutsche Gegenwart. Gegenwart XXXVIII, 46.

Alfred von Berger: Meine hamburger Dramaturgie IV. Oesterreichische Rundschau XXI, 4.

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. 6. Cordelia. Der neue Weg XXXVIII, 45.

Lion Feuchtwanger: Schiller als Kritiker deutscher Schauspielkunst. Der neue Weg XXXVIII, 45.

Egon Friedell: Theaterkritik. Merker 3.

Ludwig Geiger: Schiller und Goethe. Gegenwart XXXVIII, 46.

Alexander von Gleichen-Rußwurm: Schiller und die ästhetische Kultur. Kunstwart XXIII, 4.

Ferdinand Gregori: Kainz der Vorleser. Bühne und Welt XII, 4.

Max Hecker: Schillers Persönlichkeit. Gegenwart XXXVIII, 46.

Fritz Jacobsohn: Elektra und Melisande. Zukunft XVIII, 7.

Marie Joachimi-Dege: Schiller und die deutschen Romantiker. Gegenwart XXXVIII, 46.

Ludwig Klinenberger: Kainz als Mensch. Bühne und Welt XII, 4.

David Koigen: Schiller und Hegel. Gegenwart XXXVIII, 46.

R. Krauß: Statistik der Schiller-Aufführungen. Beilage zur Vossischen Zeitung 46.

Paul Landau: Schiller und die Schauspieler. Der neue Weg XXXVIII, 45.

Ottomar Starke: Bühnenbildreform. Süddeutsche Monatshefte VI, 12.

Paul Wilhelm: Kainz und das Burgtheater. Bühne und Welt XII, 4.

Rudolf Wustmann: Rembrandt und die Bühne. Bühne und Welt XII, 4.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Lissa Segisser 1910/11.

Bern (Intimes Theater): K. A. Römer.

Bochum (Stadttheater): Justus Paris.

Davos (Neues Kurtheater): Margarete Dams, Max Grundmann, Josef Wenz.

Leipzig (Schauspielhaus): Kurt Vettermann 1909/10.

Oldenburg (Hoftheater): Hans Gerlach 1910/13.

Wien (Deutsches Volkstheater): Betty Ullerich.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 49
2. Dezember 1909

Der neue Paris / von Alfons Fedor Cohn

(Schluß)

Archibalds (Stimme draußen): Eins! Zwei! Hopp! (Er ist durchs Fenster hereingesprungen, in der Hand einen abgebrochenen Pistolenlauf. Auf seinem hohen muskulösen Körper sitzt ein kleiner Kopf mit starker, gekrümmter Nase. Das dunkle Haar ist gestutzt. Er ist in Hochländeruniform. Seine Sprechweise ist sehr deutlich, etwas langsam und gedämpft, dabei jedoch sehr unauffällig)

Friedrich (hat den Degen ergriffen, steht jedoch unentschlossen)

Charlotte (rasend): Stich zu! Stich zu! Erstich ihn doch! Erstich ihn!

Archibald (den abgebrochenen Lauf hinhaltend): Schaft und Schloß sind dahin. Sie haben nichts zu riskieren.

Friedrich (wirft den Degen fort): Für einen Wortbrüchigen ist mir mein Degen zu schade.

Archibald: Für einen Ehebrecher wäre mir selbst meine Pistole gut genug.

Friedrich (mühsam beherrscht): Sir Archibald, was hat das zu bedeuten? Dieser sonderbare Eintritt?

Archibald: Ich klopfte. Ich klopfte zweimal. Sah Licht durch das Schloß. Mir wurde nicht geöffnet. Ich kannte diese Tür und hielt sie für verschlossen.

Friedrich: Die Tür ist stets geöffnet, für jedermann. Jetzt wie stets.

Archibald (mit einem Blick auf Charlotte): Es scheint so.

Friedrich (am äußersten): Herr! Was wünschen Sie?

Archibald: Die Tür war nicht verschlossen. Ein kleiner Irrtum also von mir, den ich bedaure. — Erlauben Sie. Daß ich Licht sah, war dagegen richtig. Daß ich Sie zu Haus vermutete und — (lauter) meine Gattin gleichfalls, war nochmals richtig. Das wiegt den Irrtum auf, scheint mir, den übrigens ein Glaser reparieren kann. Das andre muß ich wohl selbst ins Lot bringen.

Friedrich: Wenn Sie wirklich noch einen Anspruch an meine Rechtfertigung erheben, wie Sie es vielleicht nennen möchten, so bin ich nicht der Mann, mich dem zu entziehen. Aber hier und jetzt weigere ich es Ihnen auf das Bestimmteste. Wie auch jeden weitern Aufenthalt in diesem Hause.

Archibald: Wenn Sie mich auf diese deutliche Weise aus diesem Hause weisen wollen, weil Sie sich gerade als dessen Besitzer betrachten, so nehme ich mir meinerseits das Recht, geruhig in den Räumen zu verweilen, in denen meine Gattin sich gerade aufzuhalten beliebt.

Friedrich (durch die Zähne): Wahrscheinlich weil Sie sich als ihr Besitzer betrachten.

Archibald: Das müssen Sie selbst am besten entscheiden können.

Charlotte (regt sich ein erstes Mal)

Friedrich (rücksichtslos): Ich weise Sie schon deshalb über diese Schwelle, weil Ihre ganze Handlungsweise seit heut früh mich für immer von Ihnen geschieden hat. Sie haben von mir ebensowenig eine Rechtfertigung wie eine Anschuldigung zu erwarten, weder jetzt noch später. Ich widerrufe auch das. — Ich weise Sie abermals über diese Schwelle, weil Sie sich allerdings nicht mehr als — der Besitzer Lady Charlottes zu betrachten haben.

Archibald (geht zwei Schritte auf Friedrich zu; seine Stimme ist vor Erregung ganz leise): Das müßte ich schon aus ihrem eigenen Munde hören.

Charlotte (macht eine Bewegung wie eine Verwundete)

Archibald (fortfahrend): Doch zuerst das andre. — Sie haben mich vorhin wortbrüchig genannt. Ich gebe die Tatsache zu. Aber Sie werden vielleicht bereits eingesehen haben, daß Sie damit nichts gewonnen hätten, wenn ich mein Wort gehalten hätte.

Friedrich (verblüfft): Wie? Gewonnen? — Das klingt ja ganz, als wären Sie mir zu Liebe wortbrüchig geworden.

Archibald: Und diese Erkenntnis sollte Sie doch glücklicher werden lassen, als der Ehrgeiz, über meine Tugenden oder Untugenden zu wachen.

Friedrich: Was sollen denn diese Wortklaubereien. Sie haben sich benommen wie der berechnetste, abgefeimteste Intrigant.

Archibald (warm): Nein, da irren Sie, junger Mann. Da tun Sie mir bitter Unrecht. Ich bin nichts andres als ein Erzieher!

Charlotte (hebt den Kopf)

Friedrich (lacht heraus)

Archibald (unverändert): Ich habe nur den Weg gewiesen, den man suchte. Dankt das mir. Denn darum steht Ihr heut nach wenigen Stunden schon da, wo Ihr sonst nach qualvollen Wochen oder Monden gestanden hättet. Um auch dann zu sehen, daß Ihr zurück müßtet. — Hielten Sie mich im Ernst für blind? — Auch ich habe die Leidenschaft schätzen lernen, vielleicht nicht als moralisches Recht, wie Sie es nennen, sondern als Realität. Denn ich weiß, wieviel stärker die Seele ist als der Leib

Deshalb hilft es nicht, die Menschen, denen man seine Liebe geschenkt hat, zu erschlagen, wenn sie Böses tun, so sehr das Blut auch nach ihrem Blute giert. Denn die Liebe, die so aus ihrem Leib gejagt ist, wird wieder aufstehen und umgehen wie ein Gespenst, die Arme ausstrecken und betteln, und muß doch stumm bleiben wie ein Toter. — Sie ist doch einmal dagewesen und hat tief innen gelebt und geblüht und darum kann sie nicht vergehen wie eine Pflanze, die man zertreten, oder ein Körper, den man erschlagen hat. Nur die Leidenschaft, die an sich selbst ermattet, kann einst sterben.

Charlotte (aus ihrer Qual aufstammelnd zu Friedrich): Er . . weicht . . . nicht!

Friedrich (zu Archibald): Wem soll das alles gelten?

Archibald: Allen, die hier in diesem Zimmer sind. — (In leichterm Ton) Sie konnten mich nicht für blind halten. Sie konnten mich auch nicht einmal für einen kurzsichtigen Bauer oder Krämer halten, der glaubt, mit grobtyrannischen Worten und mit der wilden Faust sein Hausrecht wahren zu können. Mit solchen Mitteln gewinnt man sich keinen Menschen zurück, sondern allenfalls etwas Entseeltes, einen Kadaver. — Hier hieß es: der Wunsch, der auf dem Wege ist, soll ihn nur gehen, bis zur Entscheidung. Bis zu der Entscheidung, ob er sein Ziel erreichen kann oder nicht. Wenn nicht, dann ist er damit schon tot. — Ich habe selbst zu der Entscheidung gedrängt, mit allem, was ich konnte. Ich sags jetzt offen. Es war ein Experiment, vielleicht ein gewagtes. Doch Sie selbst haben es mir leicht gemacht, zu reüssieren.

Friedrich (höhnisch): Ein Experiment! Wir armen Opfer! Sie standen ruhig und kalt dabei, mit der Uhr in der Hand, wie ein Arzt, der den Puls fühlt.

Archibald: Jawohl! Jawohl! So ruhig und kalt wie einer, der sich sagen muß: In einer Woche liege ich schon zerschossen und ein Krüppel im Feld, die dunkle Nacht erbarmungslos über mir und denke: Nun flechten sich vielleicht ihre Finger inbrünstig ineinander, wie meine sich jetzt in Gras und Wurzeln krampfen. Oder gar: Daheim in meinem Bett reckt sich jetzt ein andrer in Seligkeit und stammelt trunken, wie ich hier auf meinen Kleiderfetzen, angeklebt und hart vom eigenen Blut, mich fiebernd wälze und aus der von Durst zerstochenen Gurgel heiser aufheule wie ein Tier.

Charlotte (durch ihr verzweifeltes Weinen hindurch wiederum zu Friedrich): Du duldest noch den Schimpf!

Archibald: So kalt und ruhig!

Friedrich (triumphierend): Und sollten es doch sein, da die Entscheidung bereits gefallen ist. Der Wunsch erreicht sein Ziel. Sehen Sie doch her. Die Leidenschaft lebt und wird fürder leben.

Archibald (sicher): Ist die Entscheidung wirklich bereits gefallen und fiel sie so?

Friedrich: Durch Worte werden Sie sie nicht umstoßen können. Und auch nicht mehr durch Taten.

Archibald (versuchend): Charlotte! — — Charlotte?

Charlotte (bleibt regungslos)

Archibald: Kein Wort, Charlotte?

Friedrich (tritt zu ihr hin und umfängt sie)

Charlotte (läßt sich von ihm aufhelfen, sinkt aber gleich wieder auf einen Stuhl, in ihre frühere kauernde Stellung)

Friedrich: Dies Schweigen ist die Antwort, die Sie vorhin auf Ihre Frage von Charlotte selbst gefordert haben. Es ist beredt genug. Dieses Haus ist Ihnen — nun zum letzten Mal — verwehrt. Der hier steht, ist nicht mehr Ihr Freund. Die Frau ist nicht mehr Ihre Gattin. Ihnen bleibt nur eins vor Ihrem Abschied, um wieder gut zu machen, was Sie an dieser jetzt totwunden Seele gefehlt: freiwilliger Verzicht. Geben Sie Charlotte frei!

Archibald (groß): Nein! Nie! Niemals!

Friedrich: Sie müssen!

Archibald: Niemals! — Freigeben das heißt: Ihnen geben.

Friedrich: Es heißt einen Hörigen zum Menschen machen.

Archibald: O Humanität, die du die Menschen mordest und mit ihnen das tiefste, stärkste Fühlen! Charlotte freigeben! Ebensogut könnte ich mir ja ein Messer in die Brust graben, und mir mit beiden Händen das zuckende Herz herausreißen und irgend einem vor die Füße werfen. Charlotte freigeben! Wie man etwas verschenkt, dafür man am nächsten Tage ein neues Stück kaufen kann. Als ob der Schöpfer sich je wiederholte und ein zweites Geschöpf wie sie jemals in Ewigkeit wieder bilden könnte. Ein zweites Herz einem in die Brust setzen, wenn das eine heraus ist. Charlotte freigeben! Kann das ein Mann, der sie je liebte!

Friedrich: Ich könnte es, jawohl, ich könnte es! Mit dem Augenblick, wo sie es selbst verlangt. Ich könnte es so stets, wie ich niemals die Achtung vor ihrem selbsteigenen Menschentum verlieren könnte. Ich tue es jetzt. Jetzt gebe ich sie frei. Jetzt in dieser Stunde und auf diesem Platz. Ich zeige Ihnen, wie man für seine Liebe eintritt. Gewalt und Trotz sind noch kein Mut.

Archibald: Hörst Dus, Charlotte? Hörst Dus? Er gibt Dich frei. Ich tu es nicht. Er gibt Dich frei. Ich tu es nicht. Die Wahl kann Dir nicht schwer sein!

Charlotte (ist aufgestanden, tastet, die Hand in der Luft, nach Friedrich)

Friedrich: Sie haben mich gehört, Charlotte!

Archibald: Und ich hatte es wirklich gut gemeint mit Ihnen, Friedrich. Nun seh ich erst, wie uns zwei Lebensalter trennen. Sie stehen noch nicht am Fuße des Berges, von dessen Höhe aus man das ganze Land gegen Abend in hellem Lichte liegen sieht und ahnt, wie kurz und leer und öde die Strecke bleiben wird, wenn man nicht seinen Reichtum schon geborgen

hat. Die Höhe, auf der man das Lebenswort wägen lernt: Einmal und niemals mehr wieder! Diese Gewißheit ist wie ein Gewicht aus Erz.

Friedrich (achselzuckend): Ich ziehe nicht in einen Krieg.

Archibald: Der Kampf umtobt uns stets, zu dem wir solches Rüstzeug brauchen. Im Schlaf, im Glück, im Rausch am stärksten. Wer es sich nicht schmieden kann, ist noch ein Knabe, dem der Arm zu schwach ist. — (Plötzlich zu Charlotte, die neben ihm steht:) Was suchst Du da an mir?

Charlotte (mit einem Tuch): Du hast Blut an der Hand. Du bist verletzt.

Friedrich (wendet sich laut stöhnend gegen die Wand)

Archibald: Es ist Oststurm. Die Flotte kann nicht mehr aussegeln heute Nacht.

Charlotte (zu ihm aufblickend): Du bleibst noch?

Friedrich (hervorbrechend): Charlotte, was haben Sie vorhin gelobt! Nicht mehr zu essen von dem Tisch dieses Mannes, der Sie so hintergangen und besudelt hat, nicht mehr zurückzukehren in sein Haus als seine Sklavin.

Archibald: Charlotte, sag mit einem Wort: Hinterging, besudelte ich Dich, hielt ich Dich wie eine Sklavin? Nur eins davon? Sage ja! und auf das Wort gehe ich wortlos durch diese Tür.

Charlotte (zaghaft): Du hast mir nicht vertraut.

Archibald: Ja oder nein!

Charlotte: Nein. Doch Du hast meiner Liebe nicht vertraut. Sie war Dir zu klein und schüchtern.

Archibald: Dir nicht vertraut, Charlotte! Wie hätte ich dann mit gesunden Sinnen eine solche Probe gegen Dich wagen dürfen! Sieh vielmehr an, was Großes ich Deiner Liebe zugetraut habe!

Friedrich: Sie für Ihre Person haben sichs wahrlich leicht gemacht.

Charlotte (zum ersten Mal wieder mit vollem Ton): Nein, Friedrich, das hat er nicht. Er hat gewiß mehr gelitten und gerungen als wir beide. Und das im Grunde für uns beide.

Friedrich: Charlotte, das sagen Sie? Aus vollem Herzen und überzeugt?

Charlotte: Aus vollem Herzen und überzeugt.

Friedrich: Dann wäre ich es ja, der eigentlich Unrecht tat?

Archibald (fast heiter): Nicht Unrecht, Friedrich. Nur was Sie mußten, wie wir als alte Philosophen sagen.

Friedrich: Und dann bin ich es ja, der Sie um Verzeihung zu bitten hätte?

Archibald: Auch das nicht. Wofür?

Friedrich (auf ihn zu): Doch meinen wahrhaften Dank werden Sie annehmen wollen?

Archibald: Wofür denn? — (Sich umwendend) Was kratzt dort an der Tür? Ein Hund? (Er öffnet)

Désirée (tritt ein, vollständig erschöpft, eine kaum dreißigjährige, kleine hochschultrige Gestalt mit bleichem, leidendem Gesicht, offnem schwarzem Lockenhaar und großen dunklen Augen): Zweimal am Tage diese Tour, das ist zu viel.

Archibald: Wir erwarten Sie doch zum Tee bei uns. Was ist vorgefallen?

Désirée (böse): Lassen Sie jetzt die Scherze.

Archibald: Ich scherze nicht. Wir fahren zu unserm Tee. Nicht wahr, Charlotte?

Charlotte (dicht bei ihm, gedämpft): Ich möchte mit Dir. Ich möchte mit Dir aufs Schiff. Nimm mich mit.

Archibald: Ich bleibe bis morgen.

Charlotte: Ich möchte mit ins Feld. Ich möchte ganz und immer bei Dir sein. Wo es nur geht. Solange Du lebst.

Désirée (sieht starr von Charlotte auf Friedrich und wieder auf jene)

Friedrich (auf Archibald zugehend): Sir Archibald, nehmen Sie jetzt meine Hand und meinen Dank?

Archibald (die Hand festhaltend): Ja, Friedrich. — Désirée, Sie kommen nicht zu unserm Tee? Sie hatten doch noch ein Geschäft mit mir.

Désirée: Nicht mehr.

Archibald: So kommen sie ohne das.

Désirée (immer noch verdutzt): Und Friedrich?

Friedrich (lächelnd): Ich komme . . . später einmal.

Désirée: Dann will ich auch so lange warten.

Archibald: Na, überlegts Euch denn, Ihr beiden! (Rasch mit Charlotte ab)

Désirée: Da entführt er sie uns, wie der Donnerer seine Königin in der Wolke.

Friedrich: Und wir sitzen da. Bei zerbrochenen Fenstern. Und mit leeren Händen.

Désirée: Das ist einmal unser Los.

Friedrich: Aber doch um eine große Weisheit reicher.

Désirée: Was können Sie damit anfangen? Genau so wenig wie mit mir. Symbol dieses Reichtums. — Doch Ihre Venus, was ist mit ihr?

Friedrich: Fort in die Welt und wandelt bereits wieder eigene Pfade.

Désirée: Und ich habe sie nun nicht einmal gesehen.

Friedrich: Wenns darum ist. Wissen Sie was? Ich lasse wieder anspannen. Wir wollen zu Sautier, in Ihre französische Garküche. Da finden wir sie wieder mit ihrem neuen Idaschäfer.

Désirée: Wer ist das?

Friedrich: Der Abbé.

Désirée (lachend): Meinetwegen. Da wir nun einmal Zuschauer sind und es, Gott weiß es, auch fürs Leben bleiben werden.

Ende

Der moderne Theaterbau / von Oscar Kaufmann

In dem Interesse an bühnenbaulichen Fragen nimmt begreiflicherweise den ersten Platz alles das ein, was die eigentliche Bühne und ihre Ausgestaltung angeht. Alle jene Experimente, die man in den letzten Jahren mit der Drehbühne, der Schiebebühne mit verbesserten Lichtanlagen und neuen Horizonten gemacht hat, sind naturgemäß dem Theaterinteressenten das Wichtigste an der ganzen Frage des Bühnenbaues. Wir Architekten aber können dieser einseitigen Betonung nicht unbedingt zustimmen. Jenseits der Rampen sind wir lediglich Diener, und unsre eifrigste Wirksamkeit kann bestenfalls das Resultat haben, daß sie überhaupt nicht bemerkt wird — wenn es nämlich gelungen ist, die architektonisch-technischen Probleme so gut zu lösen, daß der theatralische Eindruck ganz leicht und rein zustande kommt und keine Spur mehr übrig bleibt von dem Kampfe, den die Überwindung des Raumproblems gekostet hat. Etwas anders steht es aber mit dem Zuschauerraum und mit der Fassade. Hier kann der Baukünstler Wirkungen entfalten, die auch vor und nach Aufgeben des Vorhanges lebendig sind und die (in einem freilich sehr zu beschränkenden Grade) sogar von den unmittelbaren Anforderungen der Schauspielkunst unabhängig sind. Hier also liegt begreiflicherweise die stärkste Liebe und eifrigste Sorge des Theaterarchitekten.

Indessen ist, wie schon angedeutet, auch die Freiheit in der Behandlung des Zuschauerraums für den Architekten nur eine sehr bedingte. Die Muse seiner Kunst ist die Zweckmäßigkeit; seine Arbeit verliert Würde und Größe, sobald sie, losgelöst vom praktischen Zweck, sich in rein dekorativen Spielen ergehen will. Für jeden Kenner dagegen macht gerade dies Ineinandergebundensein von praktischer Nötigung und künstlerischer Freiheit den feinsten organischen Reiz der Baukunst aus. So kann denn auch das freie Schalten des Baukünstlers mit dem Zuschauerraum erst an einem sehr späten Punkte ansetzen. Wie überall, so ist er auch hier — wohl nicht anders, aber noch viel deutlicher als jeder andre Künstler — in seiner Kunst nicht in der Lage, rein persönlich zu gestalten, sondern er empfängt in einem hohen Grade das Wesen seiner Form durch die ganze Kultur der Zeit, in der er lebt. Das Leben eines Volkes in seinen wirtschaftlichen, sozialen, politischen, religiösen und geistigen Bedingtheiten erzeugt eine bestimmte Art der Schauspielkunst und der Theaterdichtung. Dieses theatralische Bedürfnis nun erzwingt eine bestimmte Bühnenform, und von der Form der bestehenden Bühne ist zu jeder Zeit auch die Architektur des Zuschauerraums im hohen Grade abhängig gewesen. So ist die berühmte amphitheatralische Form des griechischen Theaters, die man neuerdings wieder als zeitlos verbindliches Ideal hinstellen möchte, letzten Endes möglich und notwendig geworden, ausschließlich durch die spezielle Form der griechischen Bühne, die so groß

an Breite und so gering an Tiefe war, daß die Zuschauer in einem vollständigen Halbkreise auf erhöhten Sitzen die Bühne umlagern konnten und doch von überall her eine genügende Aussicht auf die Szene hatten. Als die Bühne der Renaissance, dem Zeitgeschmack gemäß, Pracht und Glanz, plastische und perspektivische Illusion entfalten wollte, da wurde jene Aenderung des Zuschauerraums nötig, von der die Problematik der heutigen Theaterarchitektur zum guten Teil herstammt. Denn um einen Einblick in die soviel tiefere Bühne zu gewähren, durfte der Kreis der Zuschauersitze keineswegs mehr so weit gezogen werden. Das viel geringere Segment mußte entsprechend in die Tiefe gereckt werden und um einer größern Zahl Zuschauer einen Blick auf die Bühne noch zu ermöglichen, mußten über dem Parterre weitere Reihen von Sitzgelegenheiten angeordnet werden. So entstand unser Rangtheater.

An dieser Grundform hat dann die Barock- und Rokokozeit vielerlei schöne Details ausgearbeitet. Das eigentlich architektonische Problem, die wahrhaft raumbildnerische Aufgabe, ist erst etwa seit einem Jahrhundert erfaßt worden. Dieses Problem besteht einmal darin, die ganz verschiedenwertigen Raumeinheiten (ein Proszenium, ein Parkett, einen Rang, eine Loge) zu einer großzügigen rhythmischen Massenwirkung zusammenzufassen, und anderseits darin, das Ensemble dieser Raumteile in eine harmonische Beziehung zum Bühnenraum zu setzen, der doch schließlich der betonteste des Hauses bleibt.

Innerhalb der Bestrebungen, diese Aufgaben zu lösen, werden nun zwei verschiedene Strömungen deutlich erkennbar. Die eine will die Distanz von Zuschauerraum und Bühne möglichst vernichten, will aus beiden eine stilistische Einheit schaffen. Hier gibt es mannigfache, mehr außerarchitektonische Experimente, von der Idee, den Zuschauerraum im Sinne des jeweiligen Stückes mitzudekorieren, bis zu den feinern Versuchen, ihn durch bestimmte Beleuchtungen den Stimmungen auf der Bühne anzupassen.

Auf wirklich architektonisch-technischem Gebiete aber liegt der heute so viel geübte Versuch, die griechische Bühne wieder zu erneuern. Indem man vom Zuschauerraum auf die Szene Stufen führen läßt und die sogenannte Vorbühne (im Sinne der griechischen Orchestra) wieder errichtet, glaubt man Bühne und Zuschauerraum zu einer Einheit zusammenzuschmelzen. Doch scheint mir dieses Ziel kaum erreicht, denn die Schauspielkunst benutzt diese Stufen und diesen Vorraum bei ganz seltenen Gelegenheiten, und da sie an sich sinnlich uneinprägsam sind, so erscheint mir dies ganze Gebilde mehr eine gelehrte Demonstration, als eine künstlerisch sinnliche Wirksamkeit. Viel realer und bedeutsamer ist nun freilich die Wiedererneuerung der amphitheatralischen Form, die geistig mit der Bekämpfung der Illusionsbühne, mit dem Streben nach der untiefen Reliefbühne zusammenhängt. Diese amphitheatralische Form kann natürlich die absolute Einheitlichkeit des Raumes für sich anführen, und kann in mehr

äußerlich technischem Sinne noch darauf hinweisen, daß hier dem Zuschauer die perspektivischen Verzerrungen erspart bleiben, in welchen der Rangbesucher das Bühnenbild erblickt.

Dagegen nun kann (um mit dem Aeußerlichsten anzufangen) jene andre Strömung in der modernen Theaterarchitektur erwidern: daß die Erhöhung der hintern Reihen in einem Amphitheater notwendig so groß sein muß, daß die beim Bühnenblick entstehende Verkürzung sich nicht mehr wesentlich von einer Rangperspektive unterscheidet, und daß dafür die Entfernung dieser hintern Zuschauer von der Bühne viel größer ist, als sie in einem gut gebauten Rangtheater dem entferntesten der Zuschauer zugemutet werden muß. Indessen viel gewichtigere Einwände können die Vertreter jener nichtantikisierenden modernen Richtung erheben. Der Amphitheaterbau ist seiner ganzen Natur nach nur für große festliche Massenwirkungen monumentalsten Stils bestimmt. Mag man nun auch etwa den Wunsch hegen, daß sich das moderne Leben wieder in der Richtung einer solchen Kunst entwickelt, so ist doch gar keine Frage, daß die besten und feinsten Wirkungen, die neuere Theaterkunst zu bieten imstande ist, im Amphitheater zu Schaden kommen würden, daß Goethes ‚Tasso' so wenig wie Ibsens ‚Rosmersholm', Maeterlinck so wenig wie Shaw eines Zuschauerraums entbehren können, in dem die Massen verteilt und gesondert sind, in dem Logen und Ränge die Bildung kleinerer, individuell geschützter Gruppen, und somit einer intimen Stimmung ermöglichen. Der Architekt aber scheint mir den Beruf seiner Kunst zu verfehlen, wenn er Diktator statt Vollstrecker seiner Zeit sein will. Unsre Kunst ist, wie gesagt, rhythmische Organisierung eines vorhandenen Bedürfnisses, nicht die Aufzwingung neuer Bedürfnisse. Solange deshalb das geschilderte Bedürfnis nach einem differenzierten Bühnenraum besteht (und ich möchte vermuten, daß es auch neben einem etwa siegreichen Amphitheater immer bestehen wird), muß die Baukunst diesem Bedürfnis eine sinnliche Erfüllung schaffen. So ist das Ziel dieser modernen Richtung nicht die Beseitigung des Rangtheaters, sondern seine durchdringendere Organisation. Diese Architekten wollen sich durchaus nicht um den tiefsten Reiz ihrer Kunst, die Arbeit in allen drei Dimensionen, bringen lassen; es ist für ihr Gefühl unnatürlich, innerhalb eines geschlossenen Raumes die Höhendimension so unausgenutzt zu lassen. Die Erbauer des griechischen Freilufttheaters konnten natürlich von diesem Bedürfnis nichts spüren. Der moderne Architekt aber muß es als eine künstlerische Notwendigkeit empfinden, den einmal umgrenzten und so für die sinnliche Wahrnehmung in Frage gestellten Raum auch in der Höhendimension zu erfüllen. So baut er denn Ränge, und sein Bestreben ist nur, sie in einer solchen Weise zu gliedern, daß nicht Zerrissenheit und Unruhe, sondern einheitlich klare Massenwirkung entsteht. Diesem Ziel versucht man etwa durch eine neue Formierung der Logen (als Einschnitte in einer an sich geschlossenen Wand) beizukommen; man nähert sich ihr vor allen Dingen durch Aufhebung der Proszeniums-

loge die eine gleichmäßige Zurückziehung, eine mehr flächenhaft geschlossene Anordnung der Ränge ermöglicht.

Mit diesem letzten Punkte ist nun schon angedeutet, daß jene zweite der modernen Richtungen durchaus ablehnend auch dem Versuch der antikisierenden Reaktion gegenübersteht: die Distanz zwischen Zuschauerraum und Bühne zu verwischen, Publikum und Schauspieler quasi als Einheit architektonisch einzugrenzen. Der Widerspruch gegen dies Unternehmen scheint mir nun nicht wie der gegen das Amphitheater ein relativer, sondern ein absoluter sein zu müssen. Denn mag die künstlerische Entwicklung nun zum monumentalen oder intimen Stil führen — in jedem Fall führt sie von Anbeginn zu einer immer schärfer werdenden Distanzierung zwischen Künstler und Publikum, Schauspieler und Zuschauer. Wer nicht das theatralische Kunstwerk wieder im Volksfest, im Maskenspiel, aus dem es allerdings hervorgegangen ist, auflösen will, wer ihm jene höhere, reinere Wirkung bewahren will, die dem in sich geschlossenen, von der Realität gelösten Kunstwerk zukommt, der muß Sorge tragen, daß die Szene, der Ort des künstlerischen Lebens, von dem Zuschauerraum, dem Ort des realen Lebens, so scharf und unbedingt wie möglich geschieden werde. Damit ein Bild an der Wand als Kunstwerk, als Eigenwelt, begriffen werde, damit es nicht als eine optische Täuschung Schrecken statt Kunstgenuß erwecke, hat man den Bilderrahmen geschaffen. Aus demselben Grunde muß das bewegte Aktionsbild der Bühne aus der Wirklichkeit gewissermaßen herausgerahmt werden. So ist dieser moderne Architekt gegen alle Bindeglieder zwischen Bühne und Zuschauerraum, und, weit entfernt, Stufen und Vorbühnen einzuführen, beseitigt er sogar die altertümliche Annäherung des Publikums an die Künstler in der Proszeniumsloge. Auch jene dekorativen Spiele, mit denen der Bühnenrahmen zuweilen Szene und Außenwelt zu verknüpfen sucht, etwa das Herüberwinken plastischer oder gemalter, vorhanghaltender Gestalten vom Bühnenrahmen ins Parkett, ist ihm zuwider; der schlichteste, schärfste und strengste Bilderrahmen muß ihm der liebste sein.

Freilich wird der Baukünstler auch dann noch Sorge zu tragen haben, daß sich Bühnenraum und Zuschauerraum zwar als klar und entschieden getrennte Teile eines Raumes gegenüberstehen, daß sie aber doch eben als Teile eines Raumes wirken und sich nicht etwa indifferent oder gar disharmonisch zu einander verhalten. Hier muß eben die Stimmung des gesamten Hauses zur Wirkung gelangen, die aus jedem Teil, jedem Zuschauersitz, jeder Tapete, jedem Balken sprechen muß, und die ihre klarste, eindringlichste Fassung schließlich in der Fassade findet.

Um das Wesen des Fassadenbaues zu verstehen, muß man sich wiederum erinnern, daß der Architekt nicht berufen und auch kaum fähig ist, subjektiven Stimmungen absoluten Ausdruck zu verschaffen, daß er vielmehr nur den Zweck, die Idee eines Gebäudes in Stein zu übersetzen hat, und daß er jedesmal seine Aufgabe am reinsten erfüllt, wenn die

praktische Bestimmung eines Hauses uns aus der Fassade in rhythmischen, aber durchaus deutlichen Lauten anspricht. Nun ist zu erwägen, daß heutzutage das Theater außer Bühne und Zuschauerraum eine Fülle von andern Räumlichkeiten umfassen muß. Das Foyer, die Wirtschaftsräume, die Magazine, die Garderoben, die Sicherungstreppen: das alles nimmt in seiner Gesamtheit heute innerhalb eines Theaterkomplexes wohl schon die größere Hälfte des ganzen Raumes in Anspruch. Und nun kann es keineswegs Aufgabe der Fassade sein, die Existenz und das Wesen dieser so erheblichen Raumkomplexe zu unterschlagen oder sie mitsamt Bühne und Zuschauerraum in einem indifferenten Tempel-Exterieur zu verwischen. Vielmehr muß dies das Ziel einer modernen Theaterfassade sein, das sie freimütig zugesteht: hier ist Foyer, hier sind Umgänge, hier ist Zuschauerraum, hier (Ziel und Zentrum des Ganzen) das Bühnenhaus, und hier wieder sind die Treppengänge, die Magazine und Garderoben, an dieses Zentrum anschließend. Dann bleibt freilich die Aufgabe, diese Zweckmäßigkeiten nicht in roher, willkürlicher Folge herzuzeigen, sondern ihrer innern Natur eine rhythmisch reizvolle Anordnung abzugewinnen; in der Ausgestaltung und Färbung dieser Rhythmik erst mag die besondre Stimmung des Hauses, mag, im Bunde damit, auch die eigenwillige Persönlichkeit des Architekten zum Ausdruck kommen. Seit Semper in Dresden in seinem wundervollen Theaterbau die innere Organisation der Rundgänge in der Fassade so meisterhaft gespiegelt hat, finden wir es immer unerträglicher, wenn Zweck und Sinn des Theatergebäudes in einem gleichgültigen griechischen Tempel, einer gotischen Ritterburg oder einem beliebigen Renaissance- oder Barock-Palast versteckt wird. Selbst wenn wir nicht annehmen wollen, daß das Theater der neuzeitliche Tempel zu werden bestimmt sei, so ist es doch jedenfalls der Tempel einer neuen Zeit und muß sich deshalb in seinem Aeußeren ganz anders gebärden als ein Haus, worin dem Zeus geopfert oder die Messe zelebriert wird. Der Grundrhythmus dieser Aeußerung wird aber, wie gesagt, nicht anders zu finden sein, als wenn man die Zweckmäßigkeit der im Theaterkomplex enthaltenen Räume zum Sprechen bringt.

Nur auf einige der großen Schwierigkeiten sei noch hingewiesen, mit denen der moderne Architekt kämpfen muß, wenn er das bescheidene Maß individueller Freiheit, das seine Kunst ihm läßt, heute entfalten will. Da ist zunächst die Platzfrage. In Großstädten ist es ein immer seltenerer Glücksfall, wenn ein Architekt für Theaterzwecke einen freien Platz erhält, in dem er sich allseitig entfalten kann. Meist ist er auf einer oder gar auf zwei Seiten in die Straßenfront gezwängt und so um die Hälfte seiner Ausdrucksmittel gebracht. Eine Umsetzung der ganzen künstlerischen Betonung zugunsten der allein sichtbaren Seite des Gebäudes muß natürlich die Folge sein. Die weitaus größere Schwierigkeit aber erwächst dem modernen Theaterbaumeister, der im Zuschauerraum wie in der Fassade auf einen einheitlich gestimmten individuellen Ton ausgeht, durch die Un-

sicherheit und Mannigfaltigkeit des modernen Theaterbetriebes, des modernen Repertoires. Hier ist der unermeßliche Vorteil zu spüren, den Architekten einer kulturell geschlossenern Zeit vor den heutigen hatten. Der Erbauer eines griechischen Theaters und selbst noch eines Rokokotheaters wußte ziemlich genau, mit welcher Art von Kunst sein Gebäude überhaupt in Berührung kommen konnte. Selbst die Distanz von Aeschylos bis Euripides oder von Molière bis Beaumarchais ist kaum so groß, daß sie nicht mit einem einheitlichen architektonischen Ausdruck zu umspannen wäre. Aber ein Theater zu erbauen, in dem abwechselnd Offenbach und Wagner und zwischendurch womöglich noch Goethe, Ibsen und Anzengruber gespielt werden, ist im eigentlichen Sinne unmöglich. Hier kann die Abhilfe überhaupt nicht vom Architekten, sondern nur von der allgemeinen kulturellen, literarischen und theatralischen Entwicklung kommen. Der Architekt wird höchstens aus dieser Vielfalt des modernen Repertoires eine neue Mahnung ziehen, die subjektiv individualisierenden Kräfte seiner Kunst nicht zu stark anzuspannen, eine gewisse Latitüde, wie sie der Architektur wohl ansteht, auch im Stimmungston seines Theatergebäudes zu lassen. Unter ein gewisses Minimum wird ein selbständiger Künstler aber natürlich nicht herabgehen; er wird sich entscheiden, ob er bei seinem Bauen an eine feierliche Monumentalkunst, an ein intim psychologisches Drama, an ein heiteres Gelächter oder an tragischen Ernst denken will. Danach wird er sein Bestes tun und muß es dann dem Schicksal überlassen, ob die theatralischen Inhalte in diesem Hause die von ihm geschaffene Form organisch erfüllen werden.

Aus dem ‚Theaterkalender auf das Jahr 1910', den die Herren Hans Landsberg und Arthur Rundt, zum Preise von zwei Mark, in dem berliner Verlag von Dr. Wedekind & Co. herausgeben.

Ideale / von Peter Altenberg

Ein fünfzehnjähriges wunderschönes Stubenmädchen stahl ihrer Herrin zwanzig Kronen.

Die Herrin schickte zur Polizei und machte die Anzeige von dem Diebstahl. Da nahm die Fünfzehnjährige, die ihrer Mutter zum Namenstag ein Geschenk hatte machen wollen, eine Flasche mit Spiritus, trank die Hälfte aus, übergoß ihre Kleider mit der andern Hälfte, zündete sie an. Nach elf qualvollen Stunden starb sie im Wasserbett.

Einfache Polizeivorschrift:

Anzeigen gegen Untergebene unter zwanzig Jahren wegen Diebstahls unter hundert Kronen werden zwar angenommen, aber, sobald es sich um einen ersten Fall handelt, in den Papierkorb geworfen!

Man vertröstet die ‚Hyäne', daß sich der Fall ‚verzögert' habe — — —.

Die Aktion des österreichischen Parlaments für ein Theatergesetz/ von Fritz Telmann

Ich habe in diesen Blättern bereits die Geschichte des österreichischen Theatergesetzentwurfes erzählt, der im Jahre 1897 auf meine Anregung von einem Komitee von Schriftstellern und Theaterleuten ausgearbeitet wurde. Er ist im alten Kurienparlament, in beiden Häusern des Reichsrates, eingebracht worden: im Herrenhause von Doktor Lemayer, dem zweiten Präsidenten des österreichischen Verwaltungsgerichtshofes, im Abgeordnetenhause von Doktor Ofner, der unserm Komitee als Mitglied angehörte, und von Abgeordneten aller großen Parteien. Erzielt wurde damals nicht mehr, als daß der Ministerpräsident Doktor von Körber in einer Interpellationsbeantwortung erklärte: die Regierung werde sich bei einer künftigen reichsgesetzlichen Regelung der Materie an die Disposition unsers Entwurfes mit seinen drei Hauptstücken ‚Zensur', ‚Konzessionswesen' und ‚Theaterverträge' halten; und daß den bisher nur von ihrer eigenen Einsicht beratenen Zensoren in jeder Landeshauptstadt ein ‚Zensurbeirat' — bestehend aus einem Richter, einem höhern Verwaltungsbeamten und einem Fachmann der Literatur, oder was sonst dafür gilt — an die Seite gesetzt wurde. Da diese Zensurbeiräte jedoch eben nur eine ratende, nicht eine entscheidende Stimme haben, so ist ihre Möglichkeit, etwas zur Besserung der Zensur zu tun, eine sehr beschränkte, wenn sie es nicht gar vorziehen, päpstlicher zu sein als der Papst. So ist es mit einem meiner Stücke mir ergangen, dem der Zensor mit höflicher Verbeugung sein Bedauern aussprach, daß in dem ‚schönen Stück' so viel gestrichen sei: aber der Zensurbeirat habe es so gewollt, und da könne er nichts machen. Außerdem hatte Doktor von Körber auch verordnet, daß die von der Landesstelle für die Provinzhauptstadt ausgesprochenen Zensurbewilligungen und Verbote für das ganze Kronland zu gelten hätten. Es hatte also ein in Czernowitz verbotener Autor nicht die Hoffnung, daß die Bühne in Radautz sich seines Stückes annehmen werde; dagegen konnte der in Prag aufgeführte Dramatiker der Premiere seines Werkes in Caslau ohne Bangen vor der Zensur entgegensehen. Endlich ordnete Körber auch an, daß jedes Zensurverbot im Amtsblatt des Kronlandes kundgemacht werden müsse, offenbar zur Beruhigung des Autors, da die Lektüre österreichischer Amtsblätter zu den geschätztesten Beruhigungsmitteln gehört.

Das waren so im ganzen die Schicksale, die unserm Entwurf im alten Parlamente blühten. Erst das neue Haus des allgemeinen Wahlrechts hat sich seiner kräftig angenommen. Es wählte aus seiner Mitte zur Beratung des Entwurfes einen eigenen Ausschuß, dessen Obmann unser Doktor Ofner, dessen Referent Doktor Urban, Landmarschallstellvertreter von Böhmen, einer der Führer der Deutschen in Böhmen, ist, und zu dessen Mitgliedern unter andern der geschätzte Sozialpolitiker Doktor Licht, der schneidige

Kämpfer für die freie Schule Lehrer Seitz und der verdiente polnische Nationalökonom Doktor Kolischer gehören. Dieser Ausschuß hat nun beschlossen, nicht etwa unsern Entwurf zu amendieren und ihn dann vors Haus zu bingen, sondern zunächst auf Grund dieses Entwurfes eine große Enquete der beteiligten Kreise zu veranstalten und erst nach Sichtung und Studium des gewonnenen Materials eine Neuredaktion des Entwurfes fertig zu stellen. Dabei verdient hervorgehoben zu werden, daß die österreichische Regierung sich offiziell an der Aktion beteiligt. Sie hat zwei Referenten für das Gesetz ernannt, einen Rat des Justizministeriums und einen aus dem Ministerium des Innern. Diese beiden Referenten haben auch mit großer Sachkenntnis die Fragebogen ausgearbeitet. In der endgültigen Form, die ihnen das Subkomitee des Abgeordnetenhauses gegeben hat, werden sie an dieser Stelle zum ersten Mal nach ihrem authentischen Text veröffentlicht — aus Raumrücksichten freilich nur in ihren wichtigsten Bestimmungen. Die Fragebogen werden in erster Linie an Korporationen versendet, die sich mit Theaterfragen befassen, in ganz vereinzelten Fällen auch an Private, die sich um die Wissenschaft des Theaterrechts bemüht haben. Es liegen zwei Fragebogen für die Durchführung der parlamentarischen Enquete über das Theaterwesen vor, von denen der erste öffentlich-rechtliche Fragen (Zensur und Konzessionswesen), der zweite privatrechtliche Fragen (vor allem Schauspieler- und Autorenverträge) behandelt.

Ueber Theaterkonzessionen stellt der erste Bogen unter anderm folgende Fragen: I. Soll die Befugnis zum Betriebe einer Theaterunternehmung an bestimmte Bedingungen geknüpft werden? 1. Soll insbesondere hierzu eine besondere Bewilligung (Konzession) gefordert werden? Bejahendenfalls: a) Soll die Konzession für eine bestimmte Unternehmung und für eine bestimmte Zeitdauer erteilt werden? b) Sollen bei Erteilung der Konzession Kategorien von Theaterunternehmungen unterschieden werden? Nach welchen Kriterien kann die Unterscheidung erfolgen? Zum Beispiel: nach dem Kunstwert der Darstellung, nach der Art des Betriebes (im Umherziehen oder mit festem Standort), nach dem Inhalt der Darstellung, nach der Gattung (Schauspiel, Schwank, Oper)? c) Soll die Konzession je nach der Kategorie der Darstellung an verschiedene Voraussetzungen geknüpft, soll sie nur für eine bestimmte Kategorie von Unternehmungen erteilt werden? d) Wer soll Träger der Konzession sein, der Theaterunternehmer oder der Inhaber des Lokals? e) An welche Bedingungen soll die Erteilung der Konzession geknüpft werden? Wären beispielsweise als Bedingungen aufzustellen: Vorhandensein der notwendigen materiellen Mittel? Wie sind diese sicherzustellen? Durch Kaution? Welche Ansprüche sollen durch diese Kaution gedeckt werden? Nach welchen Gesichtspunkten wäre diese zu bemessen? Vertrauenswürdigkeit des Konzessionswerbers? Sollen im Gesetz bestimmte tatsächliche Grundlagen festgesetzt werden, nach denen die persönliche Vertrauenswürdigkeit zu beurteilen ist? Vorhandensein eines lokalen Bedürfnisses? f) Ist der Behörde eine bestimmte Frist, von

der Einbringung des Konzessionsgesuches an, zu bestimmen, nach deren Ablauf die Konzession als bewilligt erscheint? Und welche Frist? g) Soll die Konzession erlöschen oder entzogen werden können, wenn sie durch eine bestimmte Zeit nicht ausgeübt wird? Unter welchen Bedingungen soll die Entziehung der Konzession stattfinden können? 2. Welche besondern Bestimmungen sind für Theaterunternehmungen zu treffen, die vom Hofe, vom Staate, von einem Lande oder einer Gemeinde betrieben werden? Ist für den Fall, daß öffentliche Körperschaften das Unternehmen nicht in eigener Regie führen, deren Haftung für die Verpflichtungen des Unternehmers zu bestimmen? 3. Welche besondern Vorschriften sind für fliegende Theaterunternehmungen, welche für Haustheater zu treffen? 4. Welche Bestimmungen sind für Schaustellungen andrer Art als Theater zu treffen? Ist auch für diese das Erfordernis einer Konzession aufzustellen? II. Welche gesetzlichen Beschränkungen und welche gesetzlichen Grundlagen für Verfügungen der Behörden sind in bezug auf den Betrieb von Theaterunternehmungen sonst erforderlich, und zwar insbesondere in bezug auf die Beteiligung von Kindern an Schaustellungen, auf das Verbot bestimmter Arten von Darstellungen, auf das Schließen der Theater zu bestimmten Tagen und Stunden?

Ueber die Zensur werden folgende Fragen gestellt: In welcher Weise sind Gesetzesverletzungen und Gefährdungen der öffentlichen Sicherheit und Sittlichkeit hintanzuhalten? 1. Im Wege der bloßen Repression, oder 2. im Wege der Zensur? Ad 1. Wenn im Wege bloßer Repression: Soll diese durch die Verwaltungsbehörde oder durch das Strafgericht erfolgen? Ad 2. Wenn im Wege der Zensur: a) Ist nebst der Vorlage des Bühnenwerkes auch die genaue Angabe der Art seiner Darstellung an die Behörde vorzuschreiben? b) Innerhalb welcher Fristen vor der Aufführung hätte die Vorlage zu erfolgen? c) Ist für die Verweigerung der behördlichen Aufführungsbewilligung eine Frist zu bestimmen, nach deren Ablauf die Bewilligung als erteilt zu betrachten ist? In welcher Weise ist diese Frist zu bestimmen, und wie lang ist sie zu bemessen? d) Unter welchen Voraussetzungen kann die Verweigerung der Aufführungsbewilligung erfolgen? Nur wenn die Aufführung oder Vorführung den Tatbestand eines strafgerichtlich verfolgbaren Deliktes in sich schließt oder auch wegen Gefährdung der Oeffentlichkeit durch Störungen und Verletzungen der öffentlichen Sicherheit und Sittlichkeit? e) Unter welchen Bedingungen kann die Behörde eine Aufführung verbieten, wenn sie das Stück nicht verboten hat? Wegen der Bühneneinrichtung? Wegen der Form der Darstellung? Ist die Behörde zur Generalprobe einzuladen? Binnen welcher Frist, von der Abhaltung der Generalprobe an kann die Darstellung verboten werden? f) Welcher Einfluß auf die Zulassung oder auf das Verbot eines Bühnenwerkes kommt dem bereits ausgesprochenen Verbote oder der bereits erfolgten Zulassung zu? g) Sind den mit der Zensur betrauten Behörden besondere beratende Körperschaften beizugeben, wie sind diese zusammenzusetzen, und welcher Einfluß ist ihnen einzuräumen? (Schluß folgt)

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Fortsetzung)

Sophie an Charlotten am 6ten May

Gestern wurde ich abgehalten, meine liebste Freundin in der Komödie zu sehen. Ich kann Dich, beste Charlotte, nie meine unglückliche Freundin nennen. Nein! niemand ist unglücklicher, als der, welcher von der Tugend weicht. Laß den Neid immer mit seiner boshaften Zunge verläumden, er trifft nie die Tugend, welche vest stehet, und alle Verläumdungen müssen doch endlich von ihr verschwinden, weil der Verläumder nur von Laster spricht, welche ein Tugendfreund nie begangen. Der Baron S. . hat Dir viele Leiden verursachet; aber ich hoffe, daß die Wunde, welche so schmerzhaft ist, bald wird heil werden. Er war für meine Charlotte nie von dem Regierer der Welt bestimmt. Nein! wäre dies, so würde er nicht unbeständig, nicht falsch gegen meine Freundin gehandelt haben. Dein Loos wird noch aufs beste fallen. Laß ihn sich selbst und seiner Wahl über; so ist er genug gestraft. Ich wollte wohl rathen, gar keinen Brief von dem Falschen mehr anzunehmen; suche ihn zu vergessen, sowie er sich seiner Seits scheinet zu bestreben, Dich aus seinem Herzen zu verbannen. Sollte aber dennoch in dem Rathschluß Gottes dieser Baron S. . für meine Freundin bestimmt seyn: so wird sich die Sache schon darnach fügen; wo aber nicht: so ist ein Kaltsinn, wozu Du greifen mußt, nothwendig, und solltest Du aus Dir selbsten nicht Kraft genug haben, ihn auszuführen: so fahre nur fort, den Himmel um Beystand anzurufen, so wird Dir alles, auch dieses möglich seyn. Wie sanft und wie süße war mir die Nachricht zu hören, daß Du mit Deinen Verwandten ausgesöhnet seyst. Ich weiß, daß Du es Dir jederzeit zur Pflicht gemacht hast, niemand zu beleidigen, ja Deinen Feinden zu vergeben. Dieser erhabene Character, der meiner Freundin eigen geworden ist, schickt sich vortrefflich zu ihren übrigen edlen Eigenschaften, und macht Dich mir immer werther und liebenswürdiger. Ich bin recht stolz darauf, eine Freundin von solchen Vollkommenheiten zu besitzen. Wie weit bleibt Deine Sophie hierinn zurück; solche Vollkommenheiten besitze ich noch nicht; doch ich will mich bestreben, meiner besten Freundin ähnlich zu werden. Deine oft zitternde Hände schreiben zu häufig vom Sterben. Weg mit diesen finsteren Gedanken! Nein! Du mußt leben, Du mußt noch eine Lehrerin der Tugend seyn, und vielen durch Dein Beyspiel nützlich werden. Du mußt noch leuchten! Deine Tugenden müssen bekannter werden, und alle Freundinnen der Tugend in H. . werden sich freuen, an Dir eine Vorgängerin auf dem Pfad der Tugend zu haben. Lebe, reitzendes Mädgen, lebe deiner Freundin zum Vergnügen noch lange, und werde alt, mit Lob und Ruhm von allen Redlichen gekrönt!

Charlotte an Sophien am 7ten May

Hier hast Du, meine liebste Freundin, eine kleine Antwort von mir.

Bin ich nicht undankbar, daß ich auf Deine Briefe noch nicht geantwortet habe? Ich wollte dir gestern schreiben, aber es war mir unmöglich, indem ich einen Besuch von dem Doctor D.. hatte, der mich lang aufgehalten hat. Ich bin Dir sehr verbunden für das kleine Geschenk von gestern Abend; es hat mir viel Vergnügen gemacht. Der Doctor D.. hat mir vieles gesagt, das man von mir redet. Sie haben, sprach er, entsetzliche Ungeheuer zu Feinden; und ich glaube, daß er selbst eben das entsetzlichste davon ist. Nein, meine Freundin, ich suche keine Rache gegen eine Person, die alle mein Unglück verursachet. Sein Gewissen soll mich rächen. Eine ewige Scheidewand ist zwischen uns. Hätte er das Leben verlohren, eh ich ihn erkannt hätte, ich wäre ihm gefolgt. Aber er ist in meinen Augen der letzte der Menschen. Er ist nicht mehr für mich, und ich will leben, nicht um ihn zu hassen (ein Gegenstand meiner Verachtung kann meinen Haß nicht verdienen), sondern nur, um in mir die Schaam zu vertilgen, daß ich ihn geliebt habe. Vielleicht werde ich Dich heute sehen. Ich werde mein möglichstes thun, um ausgehen zu können: den Du weißt, daß ich viel für den Geburtstag zu arbeiten habe. Aber sey versichert, daß ich gewiß am Mittewochen gegen sechs Uhr kommen werde, wenn ich nicht schon heute komme. Leb wohl, meine vortreffliche Freundin. Vermelde der Madame B.. meinen Respect. Ich muß durchaus mit ihr reden, und mich deswegen rechtfertigen, was Mademoiselle E.. von mir gesagt hat. Lebe wohl, meine Liebste. Denk an mich. Schreib mir, und sey versichert, daß ich Zeitlebens Deine Freundin sey.

Charlotte an Sophien den 8ten May

Vergieb, liebste Freundin, daß ich Dir auf Deinen Brief nicht antworten kann. Komm diesen Morgen zu mir, aber bald, ich beschwöre Dich. Ich habe Dir sehr vieles zu sagen. Ich habe Deinen Rath nöthig. Komm geschwind, ich erwarte Dich mit Ungeduld. Wenn ich Dir lieb bin, so wirst Du mir diese Probe deiner Freundschaft nicht versagen. Ich bin ganz allein. Es ist geschehn; ich habe meinem unwürdigen Liebhaber entsagt. Nein, ich will den Menschen nicht mehr sehen, der alle mein Unglück verursachet. Was habe ich gesagt? Ich werde ihn also nicht mehr sehen? Bin ich es, die das hat sagen können? O Gott! bin ich grausam genug gewesen? Habe ich meine Pflicht gethan? Ja, ich habe sie gethan. Gott, Gott! erbarme dich meiner Schwachheit — — Welche elende Creatur bin ich! Eile liebste Freundin; gieb mir das Leben mit Deinen Rathschlägen. Leb wohl, meine Liebste; Du bist meiner Freundschaft versichert.

Charlotte an Sophien den 9ten May

Ich habe Dich nicht gesehn; Du bist nicht bey mir gewesen. Auch Du hast mich verlassen, Sophie? Doch ich bin gewiß, das es Dir unmöglich gewesen; Du könntest sonst deine unglückliche Freundin nicht vergessen. Nein, Du könntest es nicht. Du bist von Anfang an meine Vertraute

gewesen. Wie viel hast Du für mich gethan! Du weißt meine Schwachheit, mein Unglück, und über alles meine heftige Liebe für den Baron S . . Eine schwarze Finsterniß hat die Stelle erfüllt, die er besaß, eine Finsterniß, die noch manchmal sein Bild, wie mit schrecklichen Blitzen, durchstreifet. Gott, wie konnte er doch so grausam seyn, mich so zu martern! Wie verabscheue ich den Gegenstand, den er vor meinen Augen vergöttert! Verabscheuen. Eine ewige Liebe, wie sie Unsterbliche lieben, soll der Liebe folgen, die dieser unwürdige Sterbliche nicht verdiente. Was sage ich? Ach, er ist noch zu sehr in diesem Herzen, das nur für ihn schlägt, nur für ihn brennet. Zärtliche Freundin, habe Mitleiden mit meiner Schwachheit. Ich liege auf den Knien und flehe den Himmel um Beystand an. Er wirft mir vor, daß ich ihn nicht liebe. Wie ist es möglich, mir dieses zu sagen, mir, die ich in diesem Augenblicke vor Jammer über diesen Vorwurf vergehe. Der Unglückliche, welches Herz hat er durchbohrt! O! könnte ich ihn vergessen! Könnte die Erfüllung meiner Pflicht noch trösten! Ja, ich habe sie erfüllt, die Pflicht, und Thränen sind die Freunden meiner unglücklichen Liebe gewesen. Gott, zu welcher Quaal habe ich leben müssen. Meine liebste Sophie, morgen habe ich keine Rolle in der Tragödie. Ich werde diese Zeit anwenden, mich in Deine Arme zu werfen. Erwarte mich um sechs Uhr. Meine zärtliche Freundin, leb wohl, leb ewig wohl — — Meine Worte stocken — — — — — ich erfließe in Thränen; aber ich will kommen, wenn ich glücklich bin, Dich sehen, und Dich küssen.

(Schluß folgt)

Sechzig Bilder in sechzig Sekunden oder Das Minutenbuch

Nach der ungedruckten Handschrift Mainer Raria Milkas ediert von Marius

Denn wir sind der smaragdne Ballen
An Gottes großem Großem Zeh,
Und unser Wandel ist ein Fallen,
Und unsre Sprache ist ein Lallen,
Du schreist und schreitest wie die See.

Denn Du bist unser bronzener Bruder,
Doch blechern blinkt in uns das Blut.
Wir sind das Boot, Du bist das Ruder,
Und unser Leben ist die Flut.

Und unsre Worte sind von denen,
Die tiefer als die Tiefe sind.
Wir schweben gleich den schwarzen Schwänen,
Und sieh, uns füttert Gott das Kind.

Und wir sind Deine Seifenschäume
Und Deine Waschgelegenheit.
Wir sind die abgelegnen Räume
Dem Kotfall Deiner Zeitlichkeit.

Du, Gott, bist der Laternanzünder
In Deiner ew'gen Friedrichstadt.
Wir sind nur eins der vielen Kinder,
Das sich im Lärm verlaufen hat.

Du lebst metallene Musiken,
Du redest Zeit und lächelst Raum.
Wir lauschen wie die Domestiken
An Deiner Tür und hören kaum.

Wir sind nur schwarze Schornsteinfeger
Und keuchen kämpfend im Kamin,
Du, Gott, bist nächtig wie ein Neger,
Ich bin Dein alter Bettvorleger,
Entkleide Dich und tritt auf ihn.

Du bist der Mund, wir sind nur Nase,
Wir sind nur Daumen, Du bist Hand.
Wir sind die Blumen einer Vase,
Die einst als Gabe ihrer Base
Am Bette der Maria stand.

Dein Vater ist die lila Lilie
Und Deine Mutter ist der Mond.
Wir aber sind nur die Familie,
Die wie verdorrte Petersilie
In den versteinten Städten wohnt.

Wie Veilchen blühn auf Deinen Wiesen
Die blauen blendenden Türkisen
In Deiner montagfarbnen Zeit.
Du donnerst, Gott, indes wir niesen.
Wir sind die überflorten Fliesen
Im Hause Deiner Traurigkeit.

Du, brauner Gott, bist der Zigeuner,
Und deine Haut erschimmert bräuner,
Als unsre je erschimmern kann.
Und alle Aecker dieser Erde
Sind nichts als deines Arms Geberde,
Streifst Du die Aermel dann und wann.

Und so weiter . . .

Rundschau

Unschuld

Man hat wiederum Zeit, ins Theater zu gehen. Man ist nicht mehr gezwungen, sich stundenlang auf eine Bank des Börsenamts zu schlagen und fakirhaft auf die telephonische Verbindung zu warten; die Aengste der Frau Steinheil in allen kontinentalen Idiomen herausgebrüllt zu hören; die verlogenen Sitzungsberichte und die unfaßbaren Psychologien aufzunehmen, die in die geläufigsten Clichés der deutschen Sprache gefaßt werden, und ganz gedemütigt der Melancholie zu verfallen.

Nach der zehntägigen Orgie dieses Prozesses, der sich wie ein Drama besprechen ließe, habe ich mich im Schwanenweiß einer makellosen Jungfräulichkeit gebadet. Es war im Athénée, wo sich eine Brause von Unschuld wie eine Lilienkatastrophe über mein Haupt ergoß. Ich nenne den Autor: Gaston Dévore. Seine dramatische Erfindung hat vier Akte und betitelt sich: Page blanche zu deutsch: Ein unbeschriebenes Blatt. Reinheit, Unschuld, der weiße Vogel, die Jungfrau, Soll man ein junges Mädchen vor der Ehe aufklären?, Der Tierarzt und seine Tochter . . oder so.

Gaston Devore hätte vielleicht in einer andern Lebenslage eine Broschüre über die sexuelle Aufklärung geschrieben. Sie wäre in einer Kollektion ‚fortschrittlicher Probleme‘ erschienen und durchaus nicht beachtet worden. Denn mit der Aufklärung verhält es sich wie mit der Bekämpfung ansteckender Krankheiten. Entweder man entdeckt den Bazillus und sein spezifisches Gegengift, oder man entdeckt ihn nicht. Und so lange muß man sich in Acht nehmen und bei aller Kurage Vorsicht üben. Untersuchungen über das Wesen der Krankheit nützen uns nichts. In Dingen der Moral ist das beste Gegengift noch immer die Angst vor dem höllischen Feuer. In der unehelichen Liebe ist es die Angst vor dem Kinderkriegen. Haben diese Drohungen ihre Wirksamkeit verloren, beginnen sofort die viel menschenfreundlichern Komplikationen des Schmuggels. Die Gesellschaft sieht darauf, daß er gelingt. Weiter nichts. Die wirkliche Moral, die gute Sitte sind zum Teufel. Die Gesellschaft gibt nicht zu, daß man erfahrungsgemäß auch ohne sie auskomme. Aber sie betätigt sich in der Richtung. Sie weiß: die erotischen Probleme sind in Wirklichkeit nicht ethischer, sondern ökonomischer Natur. Sie hat Scham genug, als Wechselmappe die Bibel oder den gerade landläufigen Knigge einzurichten. Die Konflikte, die sich nun zwischen dem Triebleben eines Mädchens und den Anforderungen der Wechselmappe einstellen, können natürlich höchst interessant und sogar von großer Poesie sein. Sie sind es um so mehr, je offenherziger sie behandelt werden.

*

Nach diesen wuchtigen Bemerkungen habe ich nur noch anzudeuten, wie traurig uneben die dramatische Demonstration ist, die uns Gaston Devore im Athénée gegeben hat. Der ländliche Tierarzt Champoreau ist mit einer Dame verheiratet, die aus seinen Liebesbezeugungen die Er-

fahrung gewonnen hat, daß die Liebe sich von Ekel nährt. Deshalb soll ihre groß erblühte Tochter Juliette niemals ‚wissen‘. Sie verheiratet die Weiße mit einem alten Baron, der sich verpflichtet, ihr immer nur ein lieber Vater zu sein. Um ihr die Unschuld bewahren zu dürfen, schenkt er ihr seine gedämpfte Zärtlichkeit, seine Schlösser, seinen Kassenschrank. Juliette, die nicht weiß, welche Eigenschaften einen Mann machen, nimmt ihn! — obwohl da ein junger Apotheker mit ganz andern Zeichen um sie wirbt, obwohl der ihr in Gesellschaft des Fräuleins Pépinette alle Möglichkeiten der Beglückung durch ihn nahelegt, obwohl seine Jugend dicht neben ihr im Ueberschwall eines Wasserfalles braust . . Sie nimmt ihn, den Baron, und läuft ihm in der Hochzeitsnacht davon, als der Alte einen unväterlichen Anfall von Jugendlichkeit bekommt. Verwirrt und von Empörung verwüstet, stürzt sie im Hochzeitskleid in den Park hinaus — man weiß nicht genau, will sie ins Wasser oder zu Mama. Sie trifft ihren Vater, den ländlichen Tierarzt, der einige Gläser Champagner getrunken und dadurch den Mut zu seinen Ueberzeugungen errungen hat. Er liebt die bukolische Pracht der Liebe, die er von seinem Beruf her wie keiner kennt. Die Liebe ist keine heimliche Polissonerie, sondern etwas Hinreißendes, wunderfein Gesegnetes, die Schönheit der Erde. Das ist seine Ueberzeugung, die er leider seiner Gattin nie mitteilen konnte. Deshalb schwieg er im Haus, als das Prachtstück seiner Tochter an den Baron abgesetzt wurde. Zwar versuchte er, Juliette in der Eile ein wenig aufzuklären. Aber er verstummte gleich, weil sie gar nichts verstand. Jetzt aber, wo sie richtig aus dem Schloß gelaufen kommt — er ahnte es! — jetzt nimmt seine Väterlichkeit mythische Verhältnisse an. Er wächst zu einem Gott empor, mit Kränzen von Blitzen im Haar, hell leuchtend aus dunkeln Erdengründen. Mit Worten, die ihm der gesunde Menschenverstand eingibt, führt er Juliette dem Apotheker in die Arme, und der umschlingt sie, er trägt sie davon, eine Türe schließt sich, der Morgen dämmert, man hört nichts mehr, aber in den Kulissen kräht dreimal der Hahn.

*

Schade, daß Page blanche keine Komödie ist. Denn daß sie eine Tragödie und von Brieux geschrieben wäre, wünschte ich gewiß nicht. So stellt sie eine Komödie dar, eine ganz famose Komödie, die der junge Dichter Herrn Brieux zur meisterhaften Verunstaltung übergeben haben dürfte. Also ein bürgerlich Tendenzstück, mit Mitteln der Komödie, der Burleske zu einem ebenso „unterhaltenden, wie lehrreichen“ Theaterabend hergerichtet.

René Schickele

Aus Hamburg

Also ists Daniel, dem Sohne und Augapfel des reichen kopenhagener Fabrikanten Gerson Hertz, ergangen. Einem nichtjüdischen Proletariermädel hat er skrupulöserweise durch Heirat Pflicht und Schuldigkeit bezeigen zu müssen geglaubt. Bei diesem Weibchen kommt im Weiterschreiten der Jahre mehr und mehr die Strindberg-Furie, der rüde Masseusetyp, zum Vorschein. Daniel Hertz hat mittlerweile aufklärend gewirkt und ist sozialdemokratischer Parteiführer geworden. Jetzt bricht ein Streik aus, den vornehmlich er und sein Schwager leiten. Man verlangt von allen Arbeitgebern Gebührliches, vom alten, harten Herrn Gerson noch obendrein die Neueinstellung von fünf wegen Flegel-

haften Benehmens entlassenen Arbeitern. Die Schwiegertochter insonderheit braut Kabalen, giftig und haßerfüllt. Vater Hertz, der einst seinen prometheisch gearteten Sohn nicht mehr länger hat behalten wollen, sucht nun die Höhle des Löwen auf, der übrigens nichts Besseres als ein geschwächter Leu ist. Hier kommts nicht zum Ausgleich, wohl aber nachher im Versammlungssaale. Nun wird der Messias aus voller Kehle wieder zum Juden degradiert — und sein schuftiger Schwager, den er erweckt zu haben glaubte, Held der Zeit. Daniel bleibt mit seinem jungen Sohne, der für die sozialdemokratischen Ideale nicht dauernd zu interessieren war, zurück. Er hat sein Kinderland von neuem betreten, wird jetzt vom Kampfe ausruhen, aber gewiß auch das persönliche Elend überwinden und abermals hoher Kunde Vorbote sein.

Es ist wirklich eine Dichtung und kein hochsinniger Leitartikel. Die nicht gerade namenlose Alltagstragödie des Elitemenschen. Obwohl an Ibsen, dessen Doktor Stockmann einem riesigen japhetischen Vorläufer des dekadenten Semiten Daniel Hertz gleicht, orientiert — dramatisch nicht eben ein Heldenstück. Bei der qualvollen Rarität geziemender Literatur auf der heutigen deutschen Bühne wird man leicht zur Dankbarkeit disponiert. Und so glaube ich sagen zu dürfen: — vielleicht ein dänischer Georg Hirschfeld plus Georg Hermann rechter Hand; plus Ssemjon Juschkewitsch linker Hand; alles durch drei. Man begreift in Dänemark unter Dramatik etwas andres als gemeiniglich (und selbst in vervollkommneten Kreisen) hierzulande. Henri Nathansen ist Däne genug, grobes Pathos zu meiden, keine Phrasen gegeneinanderplatzen, seelische Agonien nicht in skandalöse Szenen ausschweifen zu lassen. Bezeichnend ist die selten stille und doch tiefgreifende Auseinandersetzung Daniels mit seinem Kinde. Sieghaft, bei allem zurückhaltenden Wesen, wirkt der Auftritt, wo der alte Gerson Hertz und der andre Sohn, Gotfred, bei Daniel, dem enfant prodigue, weilen. Der Vater — eine Leopold-Kompert-Figur. Vielleicht die dichterisch gelungenste Gestalt des Dramas, von außerordentlicher Zartheit und Bescheidenheit: Gotfred, kein ‚Genie', aber noch als Vierziger ein ‚guter Junge'. Ueberaus fein ist die Jugendgeliebte Daniels gehalten, die, obgleich sie einen andern geheiratet hat, doch seine ewige Braut blieb. Sie trägt so nichts vom berühmten lebenden Vorwurf zur Schau. Störend wirkt eine ironielose Rührseligkeit, die niemals den Eindruck des ‚Großen' aufkommen läßt. Und nur schwer kann die mangelhafte Charakterisierung jenes proletarischen Geschwisterpaares — der nichtswürdigen Dame Valborg Hertz und zumal Bruder Viktors des Hundsgemeinen — verschmerzt werden.

Weihevolle Regie (von Leopold Jeßner) und Darstellung haben diesmal wirklich eine hohe Stufe erreicht. Bozenhards Transsubstantiation war annähernd komplett, nichtsdestoweniger sein Daniel Hertz vielleicht nicht die beste Leistung des Abends. Für die hohle Rolle des proletarischen Karrierejägers hatte sich Roberts eine brüllende Maske geschaffen. Herr Werner als Gotfred sah Vater und Bruder alles von den Augen ab, stand, saß, ging, begrüßte jemand und verabschiedete sich mit vollendeter Diskretion. Und sprach mit sanftmütiger Temperamentlosigkeit. Käthe Franck-Witt überraschte durch ihre eindringliche, reservierte, absolut nicht handwerks-

bräuchliche, jeßnerische ewige Braut. Herr Direktor Flasbar, als Gerson Hertz, agierte mehr mit Bühnenerfahrung. Frau Bozenhard, als Egeria des Streikes und Xanthippe des Helden betonte das böse Subjekt, die geballte Faust, auch die sinnliche Note; nahm sich aber nichtsdestoweniger bei weitem nicht gefährlich genug aus.

*

‚Die Brautnacht des Sankt Sebald‘ wurde im Neuen Theater, ‚Des Lebens Possenspiel‘ in der altonaer Schauspielfiliale der hamburger Oper gegeben. Robert Walter-Freyr, der Autor der prima nox, spendet gut gemeinte Kapellmeistermusik; Kurt Küchler hält es mit Dumas fils, Sudermann, Bisson und ähnlichen Poeten. Sein sexuell aufgeklärtes Gemahl bändigt der junge Fürst Sebald, der vom Weibe soviel als Moritz Stiefel weiß und womöglich — ob er will oder refüsiert — eine absolut asketische Natur ist, mit nichten. In ebenderselben Nacht ergibt sich dieses dem Philosophen von Haushofmeister, der die Frauen lästert und zu Gottes schönem Ebenbild den Stempel zeigen kann. Sebald, der die beiden ertappt, fühlt zu weltumfassend unpersönlich, um das sündige Paar niederzustechen. Er sinkt vielmehr wie vor einer tiefen Offenbarung in die Knie und lobt Gott den Herrn. In Dostojewskis Ingénu-Roman vom Fürsten Myschkin ist diese sympathische Fabel, die Walter-Freyr mit viel Berechtigung ins tiefste Mittelalter verlegt, wundervoll vorgebildet. Kurt Küchlers Gerda Wunder sucht nach neuer Naivität. Vom Arom des Benediktmilieus erwartet sie Genesung. Sie war nämlich in Berlin, ohne daß die Familie draußen in Krähwinkel auch nur ein Tüttelchen gewußt, eine ganz ordinäre Schaluppe gewesen. Keine Aspasia, nicht mal Marguerite Gautier. Ward dann allmählich für die Monogamie reif. Und hört nun nicht auf erfahrenen Rat und heiratet den breitschultrigen, aufrechten, gewichtigen, gutherzigen Gatten der verstorbenen Schwester. Und beobachtet Ordnung und Regel, und ihre Seele blüht wieder — nur etwas traurig. Da sie jedoch (der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe) ihre Karten aufdeckt, hat der Ehemann nicht Dostojewski genug im Blute, zu vergeben. Jetzt will sich Gerda wieder in den Strudel werfen; doch nun ekelt es die Geläuterte glücklicherweise. Sie wird mit der Mutter zusammen das Leben tragen, welches nicht minder Possenspiel als comédie larmoyante ist. Fräulein Ida Bauer spielt etwas von einem tragisch zu nehmenden erschöpften Wildling und von einer Mademoiselle de Bienfilâtre. Man traut diesem Freudenmädchen zu, daß es Sonntags nicht arbeite; daß es aber zur Freude wie zum Leide fähig sei, ungeweinte Tränen und ungelachte Lustigkeit in sich berge.

Arthur Sakheim

Maria Magdalene in München

Man hat uns wieder einmal ‚Maria Magdalene‘ gespielt; im Residenztheater. Ganz merkwürdig, wie oft die Hofbühne den Versuch macht, das herbe Stück in der lauen und behaglichen Stadt einzubürgern, der doch ‚Mrs. Dot‘ und ‚Die Medaille‘ so ungleich besser munden. Wir haben Schneider, Häusser, Albert Heine und jetzt Steinrück als Meister Anton gesehen; Possart, sonst alles eher als ein Hebbelfreund, hat den Leonhard zu einem schmiegsamen Schurken mit berückendem Organ gemodelt; die Swoboda, die Rabitow, die Triesch, jetzt die Lossen haben sich an der

Klara versucht; bei einem Triesch-Gastspiel hat auch das Volkstheater das Drama travestiert. Alle diese Experimente hatten bestenfalls vorübergehenden Erfolg; man steht in München jetzt noch dem Werk so fremd gegenüber wie am ersten Tag und empfindet höchstens eine Ruedererſche „Mir san halt a no da"-Genugtuung darüber, daß zur Gestaltung der Klara eine münchner Tischlerstochter etliche Züge beigesteuert.

Meister Anton war diesmal Albert Steinrück. Gar nicht so knorrig und knurrig, wie man erwartet. Diesen Tischlermeister machen erst seine grausamen Erlebnisse zu dem steinernen Fratzenbild, als welches, medusenhaft und komisch zugleich, die Hebbelsche Variation Odoardo Galottis gemeinhin in den Köpfen sich malt. Während des ersten Akts scherzt er gutmütig-bärbeißig mit seiner Frau; selbst in seine Worte über den Sohn mischt sich ein Unterton leiser Liebe; bis der Gerichtsdiener auftritt, geht ihm die lange Pfeife nicht aus; und behaglich baumelt von seiner Biedermeierkappe eine traulich nickende Quaste. Da aber aus Steinrücks Gestaltung der Rest bitter kritisierender Komik völlig ausgeschaltet ist, den Hebbels Meister Anton peinlich trägt, empfindet man diese Umbiegung als einigermaßen willkürlich, und die ganze Auffassung scheint bei aller mühsam hineingeklügelten Menschlichkeit nicht eben geeignet, den Meister Anton im Rahmen des Gesamtwerks erträglicher zu machen.

Der Leonhard Guras ist unglaublich nichtssagend; Trautsch macht den Karl, man weiß nicht warum, zu einem besoffenen Radaubruder; der Wolfram Schröders entbehrt aller Prägnanz; und der kunstvolle Sekretär Lützenkirchens ist auf den kunstvollen Leonhard Possarts zugeschnitten — in einem naturalistischen Rahmen wirkt er als peinlicher Eindringling. An der klaren, lichten Mutter der Conrad-Ramlo hingegen mit dem ganz leichten, gewollten Stich ins Münchnerische hätte Hebbel gewiß seine Freude gehabt.

Bleibt die Klara der Lossen. Ein sehr stilles, in sich geducktes, ein wenig schwerfüßiges Geschöpf. Die Ausbrüche gedämpft, in sich hineingeschluchzt; von außen gestoßen, getreten, sehr leidvoll und ohne Widerstandskraft; wegmüde und wegwund von Anbeginn an; die liebe, dunkle Stimme verhalten; magdalenenhaft, übergossen mit aller Süße der Schmerzen. Mehr die Tochter des Steinrückschen Meisters Anton als des Hebbelschen. Mehr Kleist als Hebbel. Die Aufführung, auf diesen Anton, diese Klara gestellt, zeigte individuell geschaute, menschliche Menschen: aber des Dichters Dialektik blieb stumpf, sein Problem blaß.

Kilians Regie beschränkte sich darauf, diese Menschen, die jeder für sich leben wollten, auf einander abzustimmen, so gut es eben gehen mochte; im übrigen konnte man außer einer willkürlichen Farben-Nuance — Hebbel schreibt für die Gerichtsdiener durchaus nicht ohne Grund rote Röcke mit blauen Aufschlägen vor — von der Regie keinen Hauch verspüren.

Lion Feuchtwanger

Gutzkow-Theater

In der hübschen kleinen conférence, durch welche der Direktor den ersten Abend dieser neuen Bühne einleitete, sagte er: Nicht im Drama, sondern im Roman habe sich die Artistik und das Ethos unsrer Zeit zum Sublimen vorgewagt; im Roman triumphiere der Heroismus, die Vollkommenheit, das jeder Anzweiflung lächelnd wehrende Priestertum der Kunst. Der Direktor warf ein paar Namen hin: Barrès, Régnier, Gide,

H. Mann. Trotz alledem werde das Gutzkow-Theater keine dramatisierten Romane bringen, sondern romaneske Dramen — Stücke, erwachsen aus derselben Nervenfreude an Stil und Groteske, mit der jene Zauberer, nach Erledigung des eigenen Erlebens, sich ihren großen Romanen hingegeben hätten. Leider sei bisher nur ein einziges solches Theaterstück vorhanden, eben die Darbietung dieses Abends: ‚Der Mund', Schauspiel in drei Akten von Carsten H. Ginster ... Das Parkett schien ein bischen verblüfft. Dies benutzte der Direktor, um zu verschwinden. Unmittelbar darauf teilte sich der Vorhang, und das Spiel begann.

Man wird der Arbeit Ginsters wirklich Qualitäten der vom Direktor gefühlten Art zusprechen dürfen. Sie ist ein psychologisches Kriminalstück, ein Experiment für solche, die schärfster Unaufdringlichkeiten bedürfen, eine Groteske, deren Hohn sich birgt unter der Epidermis eines sehr gepflegten, sehr straff gespannten Dialogs. Wir sehen, in diesem vornehmen Pensionat zu Rom, Herrn Doktor Groll, einen deutschen Arzt aus guter Bürgerfamilie. Er hat alle Literaturen und alle Gifte, auch die haltlosen Erregungen der Bohème, passiert und langweilt sich. Einstweilen kultiviert er seine latenten Möglichkeiten und sucht — in herben Szenen vor dem Spiegel — der Physiognomie seines bartlosen, dünnhäutigen, flächenreichen Hofnarrengesichtes die unfehlbare Maskensicherheit des Brummelschülers abzuzwingen, mit der Inbrunst und Ausdauer des Dogmatikers, des Pedanten. Zumal seinen Mund maltratiert er zu unerhörter Ausdrucksfähigkeit und Ausdruckslosigkeit. Die Lippen dieses breiten, zynischen, nur selten noch verschämt-gütigen Mauls haben die Farbe, welche Austern annehmen, wenn man Zitronensaft auf sie träufelt. Doktor Grolls Mund, dieser lange Riß zwischen Wülsten, gleicht dem des Charles Baudelaire. (Und bei diesem Auftritt: Groll allein mit seinem Spiegelbild, dachte man: Hätte nicht Hermann Wlach, der dunkle Pantomime, die Rolle spielen müssen?) Groll, aus seiner seelischen Leere heraus, ist zu allem bereit, auch zum Verbrechertum. In dieser infamen Bereitschaft liegt eine tückische und köstliche Spannung. Nun füllt sich der Saal; die Lichter werden heller, bunter, wärmer; üppige Frauen, Herren im Frack kommen zum Diner. Naive Médisance. Zwischen denen, die sich ausgeben, sitzt der stille Desperado mit der Dynamit-Seele. Doktor Groll hat Geist genug, Taten zu wollen, neue Bilder für sein kurzsichtiges Auge, Bilder der Verschwörung, des Belauerns und des Luxus. Sein Platz an der Tafel macht ihn zum Nachbarn eines internationalen Mädchens, das mit den teuersten Rohrplattenkoffern reist: Olga. Die Dame ist elegant und unbedenklich. Ihre Tante, eine häßliche, begehrliche Römerin, hat einen jungen Principe geheiratet, mit Hilfe vieler Millionen Lire. Olga ersehnt den Principe und das Geld. Doktor Groll, der ihren Leib zucken sieht, schlägt ihr die Beseitigung der Tante vor (in zweideutigen Worten, an dieser lärmenden Abendtafel), für zweihundertfünfzigtausend Lire. Olga: „Das ist etwas zu teuer." Nach einer Pause, Doktor Groll: „Ich werde es ganz umsonst tun." Olga: „Das ist viel zu teuer." Denn sie wird den Arzt erst begehren, nachdem sie den Principe genossen haben wird.

Zweiter Akt. Doktor Groll, zum Hausarzt avanciert, ist um das Krankenlager der Tante bemüht. Sein Antlitz ist das eines Heiligen. Eine

einzige violette Flamme durchrieselt das prunkvolle Schlafgemach. Doktor Groll hatte der Principessa, die schon eine Weile kränkelte, Morphium-Einspritzungen appliziert. Bald gab die Dame sich selbst welche. Aber es wurde schlimmer mit ihr. Sie empfand rheumatische Schmerzen, besonders im Nacken. Massage half nichts; der Nacken wurde ganz steif. Dann ward ihr das Kauen schmerzhaft, ja unmöglich. Die verschiedenen Muskelgruppen verhärteten sich immer mehr, krampften sich bei intendierten Bewegungen zusammen. Schließlich steigerte sich die Temperatur zu hyperpyretischen Graden. Klonische Krämpfe führten das Ende herbei. Die Principessa stirbt, auf den Lippen heiße Segenswünsche für Doktor Groll. Der drückt dem strengen, wuchtigen Priester schweigend die Hand . . . (Der Arzt hatte die Nadel der Morphiumspritze, deren sich die Principessa zu subkutanen Injektionen bediente, mit einer Kultur von Tetanos-Bazillen ‚beschickt'. Diese Erreger des Starrkrampfs sind von dem Deutschen Nikolaier und dem Japaner Kitasato entdeckt worden).

Im Schlußakt ist Olga mit dem jungen Principe verheiratet. Doktor Groll ist bei ihnen zu Gast, abends im kleinen Spiegelsalon, unter Likören und Zigaretten. Die Liebenden sind ermattet. Man prätendiert eine Orgie, die verkrampft wird. Wir sehen des Arztes Mund im Spiegel, voll infamer Bereitschaft. Doktor Groll wendet sich zum Principe, mit höflichen Paradoxen. Jetzt ergreift er eine der Früchte, die in der Schale liegen. — — —

Ich habe nur die Intrige erzählt. Man besuche die Aufführung, um die südliche Boshaftigkeit des Dialogs, die korrekte Haltung dieser Giftmischer-Komödie zu bewundern. Ein canaillesкes Stück Arbeit — übrigens im Grunde für wenige, in seiner Nonchalance gegenüber den Regeln. Herr Grétor, der junge Regisseur, schien erkannt zu haben, wie dies Spiel genommen werden müsse. Aber die meisten Agierenden waren noch nicht so weit. Das Anämische, Verhaltene, Souveräne des Arztes gelang Herrn Wronski gut. Jedoch des Spielers Antlitz! Sein Mund! Seine Muskeldressuren! Das alles enthielt nichts von der Verworfenheit, zu der Doktor Groll, dieser entwurzelte, der Hemmungen beraubte Bürger, sich züchtet. Als Olga verführte Fräulein Manon Bingg das ganze Parquet zu heimlichen Lyrismen. Sie ist elegant und sehr unbedenklich. Nicht nur, daß sie in jedem Akt andre Strümpfe trug: auch, daß sie die Strumpfbänder zweimal gewechselt hatte, gelangte zu unsrer Kenntnis. Vielleicht überschritt das die Absicht des Poeten; aber es wird das erste Drama der neuen Bühne, ein literarisch wertvolles Stück, zu einem Kassenstück machen. Jedermann weiß, was Fräulein Manon Bingg früher, in Wien, erlebt hat: nun, sie scheint das alles nur erlebt zu haben, um es auf dem Theater öffentlich zu verraten. Es ist skandalös und tief entzückend. Den Principe spielte Herr Rhy sehr gut: dieser Aristokrat war zart, sinnlich und beschränkt. Principessa war ein bisher unbekanntes Fräulein Densburg. Ueber ihre Leistung hat, mit Recht, die Tagespresse geschwiegen. Man bringe die Dame in eine Heilanstalt.

Das Gutzkow-Theater wird nächstens Panizzas ‚Liebeskonzil' herausbringen. Aber schon der erste Abend verhalf zu einer prinzipiellen Entdeckung: er entlarvte ein bischen das Selbstbewußtsein etlicher Spieler, die da meinen, sie müßten existieren, um empfunden und kritisiert werden zu können. Ferdinand Hardekopf

Mischlinge

Flers und Caillavet zwinkern nach Deutschland herüber. Nach einem Deutschland, wie sie es sehen. Nämlich verkörpert in einer handfesten, barfüßigen, rosigen und verliebten Jungfrau, die von Benedix das Gemüt und von Lindau die Umgangsformen hat. Sie heiratet nach allerlei sanften und gesprächigen Wirrnissen den jungen Mann, der den Autoren wieder für Frankreich repräsentativ erscheint, und den diese Vaterlandsfeinde nicht ohne Berechtigung ‚Buridans Esel' nennen. Was weiter? ‚Der König' war schöner und wesentlich klüger. Allerdings hatte sich um diese monarchen- und gotteslästerliche Burleske noch ein dritter Dichter bemüht. Dafür ist er nun tot, und die ihn überlebt haben, mögen sich bei Zeiten nach Ersatz umsehen, wenn sie nicht bald auch sich selbst überlebt haben wollen. Ihr Eselsgericht ist unschädlich, aber ziemlich ungesalzen, und um es wohlschmeckend zu machen, dazu ist nicht einmal das Triannontheater französisch genug. Mit Sicherheit kann ich das freilich nur für die Schauspielkunst beurteilen. Ueber die boulevardeske Herkunft und den Neuheitsreiz der Toiletten müßte man eine Modeschriftstellerin von den Kenntnissen der Frau Julie Elias befragen.

Herr Oscar Bendiener zwinkert nach Frankreich hinüber. Nach einem Frankreich, wie er es sieht und bis vor kurzem in dem kleinen Théâtre Grand Guignol verwirklicht fand. Herrn Bendiener schwebte ein akrobatisch fixes Verbrecherdramolet vor, das alle Sensationen des Genres in einer Stunde, also um zwei Stunden schneller als Bonn und Konsorten verabreichte. Es ist ihm bis zu einem gewissen Grade gelungen. Sein Stück heißt ‚Der Unbekannte' und zeigt in drei Szenen, wie ein verführerischer Banknotenfälscher einer anständigen Frau, die ihn im Gegensatz zu geübtern Dämchen ehrlich liebt, ohne ihr Wissen einen Tausendfrancsschein hinterläßt, wie diese Frau in den Verdacht gerät, die Gehilfin des Gauners zu sein und wie sie aus ihrer tödlichen Angst endlich dadurch befreit wird, daß die Banknote sich nicht als gefälscht, sondern als echt erweist. Die ganze Geschichte ist selbstverständlich unmöglich: der dankbare Hochstapler wird dieser einen Frau zwar ausnahmsweise kein falsches Geld, aber er wird ihr um ihrer anerkannt sachlichen Liebe willen auch kein echtes Geld anbieten. Soll ich aus literarischer Prüderie leugnen, daß der Verlauf der Angelegenheit mir trotzdem Spaß gemacht hat? Herr Bendiener hat, was gar nicht häufig ist, das stilistische Verständnis für die Tragfähigkeit seines unerheblichen Einfalls. Er walzt ihn nicht breit, beschwert ihn nicht mit Milieuschilderungen und Episoden und springt von Effekt zu Effekt, statt zu schleichen. Das ist das eine Verdienst. In das andre Verdienst muß Herr Bendiener sich mit dem Neuen Theater teilen. Er hat eine dankbare Rolle geschrieben, aber Frau oder Fräulein Alma Renier hat ihr eine Persönlichkeit untergeschoben. Diese dunkle Dame erinnert, vor allem durch ihre klangreiche Stimme, an die Dumont, um sie durch die manchmal erschreckende Echtheit ihrer Leidenschaft weit zu übertreffen und sich unsrer durch die Weichheit ihrer Melancholie sehr viel rascher zu versichern. Hebbel und Ibsen sind ihre Pairs. Daß Herr Schmieden diese Schauspielerin bemerkt und beschäftigt hat, war in drei Jahren seine erste künstlerische Regung. Daß er sie für ein Theater frei gibt, sobald sich eins um sie bewirbt, wäre die zweite. S. J.

Aus der Praxis

Annahmen

Friedrich Adler: Der Magister, Schauspiel. Prag, Deutsches Landestheater.

Charles Maclowe: Die goldene Ritterzeit, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Neues Theater.

Heinrich Mann: Der Tyrann, Tragischer Dialog. Prag, Deutsches Landestheater.

Thaddaeus Rittner: Der dumme Jakob, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

20. 11. Ottomar Enking: Das Kind, Schauspiel. Barmen, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Buridans Esel, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Trianontheater.

Henri Nathansen: Daniel Hertz, Schauspiel. Aus dem Dänischen von John Josephson. Hamburg, Thaliatheater.

Engagements

Baden-Baden (Hoftheater): Rolf Brunner, Sommer 1910.

Berlin (Neues Schauspielhaus): Erich Ziegel.

Bremen (Stadttheater): Carl Rehfuß 1910/13.

Todesfälle

18. 11. Albert Rosenthal in Lodz. Geboren 1829. Direktor des Thaliatheaters in Lodz.

Die Presse

1. Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Buridans Esel, Dreiaktiges Lustspiel. Trianontheater.

2. Oscar Bendiener: Der Unbekannte, Ein Stück in drei Szenen. Neues Theater.

Vossische Zeitung

1. Die etwas harmlose Fabel wird mit aphoristischem Witz und sicherer Bühnenkenntnis vorgetragen.

2. Eine dramatische Fingerübung, die den französischen Spannungskünstlern nicht übel abgeguckt ist.

Morgenpost

1. Die Lustspiele dieser französischen Schwankfirma haben in dem Gewebe von Leichtsinn und Frivolität immer etwas, was man getrost das deutsche Gemüt nennen kann.

2. Bendiener hat sich in die französische Knalldramatik vergafft.

Börsencourier

1. Wie alles geschieht, das ist oft unverantwortlich töricht, scheint unmöglich und undenkbar, läppisch sogar, ist aber doch meist sehr drollig.

2. Die Ansätze zur feinern, eindringlichern Gestaltung sind da, und so erhöht sich das Interesse für die geschickt angelegte Handlung, und aus der Spannung wird so etwas wie wirkliche Teilnahme.

Lokalanzeiger

1. Was an dieser in munterer Laune hingeworfenen Eselsgeschichte fesselt, ist der liebenswürdige Ton des Ganzen und die frische, von guten Einfällen durchsetzte Art.

2. Man weiß nie genau, ob der Autor es wirklich ernst meint, und so sieht man der Entwicklung der Dinge in ziemlich heiterer Stimmung zu.

Berliner Tageblatt

1. Die beiden Autoren haben die nicht gerade überraschende Handlung durch zweierlei amüsant gemacht: durch einen blank polierten, oft prickelnden Dialog und durch ein Bett.

2. Herr Bendiener fügt zu den vielen Verbrecherstücken noch eines dazu, und er macht bravourös und geschickt ein Stück Frauenpsychologie daraus, indem er das Kriminelle hübsch im Hintergrund hält.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 50
9. Dezember 1909

Der Dichter und der Schriftsteller / von Julius Bab

Zur berliner Aufführung von Hauptmanns und Shaws Erstlingswerken

Vor zwanzig Jahren gab es in Berlin die Bewegung der Freien Bühne. Sie war angefacht durch die großen ‚Naturalisten' aus Rußland, Frankreich und Skandinavien und trachtete danach, frisches Blut in die Adern der anämischen Epigonenliteratur Deutschlands zu gießen. Als das erste starke einheimische Talent im Sinne des neuen Lebens- und Kunstgefühls wurde im Herbst 1889 Gerhart Hauptmann mit seinem Drama ‚Vor Sonnenaufgang' gespielt. Es gab einen Theaterskandal und eine langwierige Presseschlacht. Aber die deutsche Bühne hatte einen neuen Mann, die neue Richtung ihren ersten heimischen Vertreter gefunden.

Zwei Jahre danach fand eine völlig gleich gerichtete Bewegung in London statt. Grein, der Brahm jener englischen Freien Bühne, suchte heimische Autoren, die ihm Produkte des Ibsen, wie er ihn verstand, sozialkritischen Realismus lieferten. Er wandte sich an den als sozialistischen Politiker und Kunstkritiker bereits sehr bekannten Bernard Shaw. Dieser langte zwei Akte eines vor Jahren mit dem Freunde William Archer halb spielerisch begonnenen Entwurfes aus der Lade und fertigte daraus für Grein sein erstes Stück. Es hieß: Widowers' Houses, und wurde als erstes heimisches Produkt von der londoner Freien Bühne gespielt. Es gab einen Theaterskandal (Shaw selbst hielt vor dem Vorhang eine Rede!) und eine Presseschlacht. Und die englische Bühne hatte ihren neuen Mann.

Der Theaterzufall brachte in der vorigen Woche beide Stücke vor das berliner Publikum. Im Lessingtheater spielte man ‚Vor Sonnenaufgang' zur Erinnerung an den zwanzigjährigen Bühnen-Geburtstag des Hausdichters. Im Kleinen Theater kann man jetzt, nach sechsjähriger Bühnenbekanntschaft mit Shaw, endlich seinen Anfang studieren: man spielt ‚Heuchler' — so hat die deutsche Uebersetzung die biblischen ‚Häuser der Witwen' umgetauft. Es sind die Häuser des Elends, des Schmutzes und Hungers, an deren

Mietzins der honorable Mister Sartorius reich wird — und von deren Hypothekenzinsen in Wahrheit der ebenso brave wie ahnungslose junge Gentleman Dr. Trench lebt, der da Sartorius, den Schwiegervater in spe, verachten zu können glaubt! ‚Heuchler' ist vielleicht ein etwas irreführender Titel, denn Sartorius wie Trench sind für Shaw keineswegs besonders verdammenswerte, falschspielende, hartherzige Privat-Menschen, sie sind nur von normaler Gewissensstumpfheit als Bürger, als soziale Wesen, und Shaw hat, wie er sagt, seine „Tendenz nicht gegen die Figuren, sondern gegen das Publikum" gerichtet. Die eigentlichen Heuchler sind die Zuschauer, die Sartorius einen Lumpen schelten und doch auch skrupellos Hemden tragen, für deren Anfertigung der Lohn so gering ist, daß Hunger und Schmutz, Prostitution und Verbrechen gezüchtet werden müssen. So wie die Gesellschaft umgekehrt mit der wahnsinnigen Bodenwertsteigung in Hauptmanns Bauerndorf Entartung und Laster gezüchtet hat, um hinterher moralisches Grausen zu heucheln.

Der Vergleich der beiden Werke, die uns der Zufall so zusammenbringt, ist aber auch in formkritischem Sinne sehr interessant. Denn sie bieten uns nebeneinander: den unklaren Anfang eines Dichters und den ebenso poesieschwachen wie geistig entschiedenen Beginn eines Schriftstellers. Mit großer Klarheit heben sich gerade in diesen unreifen Anfängen die beiden grundverschiedenen Arten sprachlicher Meisterschaft von einander ab: neben dem Dichter, dem die Worte nur Weckrufe für Gefühle, Zeichen für die Bildung, das Nacherleben seiner Harmonien sind, steht der Schriftsteller, dem die Worte praktische Signale, Erkenntnis verbreitende, Taten herausfordernde Zeichen sind — ein Anderer, ein Eigener, ein letzten Endes völlig Fremder. Ein Irdisch-Großer neben dem Göttlich-Geweihten.

Auch Hauptmanns ‚Vor Sonnenaufgang' erregte vor allem um seiner sozialethischen Elemente willen, denn es war zweifellos auch aus sozialem Gefühl geboren, als ein heftiger Protest gegen die Zustände unsrer Gesellschaft, und zwar setzte es (vom gleichen Strom sozialistischer Aufklärung getragen) an genau demselben Punkte ein wie Shaws Erstlingsstück: bei dem Wahnsinn unsrer Bodenrechtsverhältnisse. Das Privateigentum am Grund und Boden, das bei Shaw für brutale Emporkömmlinge Möglichkeit und fast Notwendigkeit schafft, das Elend der Aermsten zu bewuchern, gibt bei Hauptmann unzivilisierten Bauern plötzlich (weil Kohlenlager unter ihrem kargen Acker entdeckt werden) einen sinnlosen Reichtum, der diese Menschen, die zu keinerlei geistiger Verwendung solcher Güter erzogen sind, notwendig in ekelhaftes Protzentum, sinnliche Ausschweifungen, Laster und Elend treiben muß. Der Zorn über die Sinnlosigkeit der Gesellschaftsordnung hat Hauptmann so gut wie Shaw die Feder geführt. Nun ist aber dieser Hauptmann (wie man auch über die Art und den Grad seiner künstlerischen Kräfte denken mag) zweifellos ein Dichter, ein ganz reiner Künstler, und durchaus kein Schriftsteller: daher verwandelt sich ihm sein sozialer Zorn unvermerkt in individuelle Liebe, Liebe zu den Elenden, an

denen der schriftstellerische Wille zu exemplifizieren unternahm. Er versenkt sich in ihr Leben und Schicksal, und er läßt ein (vermeintlich ‚naturalistisches', in Wahrheit höchst ideal konzentriertes) Bild ihrer Leiden, ihrer Schuld und ihres Unheils vor uns entstehen — ein Bild von so gereinigter, harmonischer Kraft, daß es unser Mitgefühl erzwingt. Er ist damit in die Sphäre der Kunst übergetreten, wo alles Leid der Wirklichkeitswelt nur Stoff zu irgend einer Gefühlsharmonie wird, wo die in sich geschlossene Welt der Form von jedem realen Leid erlöst.

Daß schon ‚Vor Sonnenaufgang' kein Naturalismus im Photographensinne der blitzdummen Holzschen Theorie ist, braucht heute wohl kaum noch bewiesen zu werden. Ich will nur an die stilistische Monumentalwirkung des Schlusses und ihre sehr zweckvolle Vorbereitung im Anfang des zweiten Aktes erinnern. Was aber an schriftstellerischen Resten in diesem Erstlingswerk stehen geblieben ist, sind höchst dilettantische, geistig unselbständige Reden, ist die heute für unser Gefühl das Stück zerstörende, einfach lächerliche, doktrinäre, unsachlich leblose Handlungsweise des Temperenzlers und Weltbeglückers Loth — ist durchweg Negatives. Nur die dichterische Kraft des Werkes ist noch heute lebendig: die herbsüße Lyrik des scheu und einsam zwischen vergoldetem Schmutz aufwachsenden Mädchens, die gewittergrelle Lyrik dieser verrotteten, sittlich entwurzelten Dörfler — die ergreift.

Bei Shaw ist die schriftstellerische Aufklärung, die direkt und indirekt aus den Worten seiner Gestalten kommt, unendlich viel klüger, sachkundiger, geistig selbständiger und interessanter. Aber in ihr erschöpft sich auch das Interesse an seinem Stück, und während wir mit Hauptmanns Helene leiden und auch ihre Schwiegermutter und den Schwager Hoffmann, die Spillern und Wilhelm Kahl wie lebendige Geschöpfe empfinden, nötigen uns weder Sartorius noch Trench und auch Lickcheese kaum irgendwelche Empfindungen ab; — sie bleiben uns wesentlich als ausdrucksvolle Figuren, breitere Redewendungen sozusagen in einer sozialagitatorischen Aussprache im Gedächtnis. Die Absicht, der schriftstellerische Zweck ist bei Shaw Herr geblieben. Dies drückt sich nun technisch so aus, daß Hauptmann für sein neues Gefühlserlebnis nach entsprechend eigenen Formen sucht, daß er (allerdings einem theoretischen Irrtum folgend) dem Leben die unwillkürlichsten Wendungen abzulauern trachtet, daß er ein neues Milieu, starke, originelle Situationen auf die Bühne bringen will, und daß er dabei (obschon noch keimhaft und unbewußt) die heimliche Lyrik seiner Wortfügungen, die symbolische Gewalt seiner Szenenkompositionen entdeckt. Was an rationaler, zweckvoll werbender Rede in ‚Vor Sonnenaufgang' steht, ist durchaus zweiten Ranges; aber wo die Worte nur zitternde Brücken eines Gefühls, nur Führer und Geleiter einer Handlung sind, mit einem: wo sie nicht praktische Rhetorensignale, sondern künstlerische Gestaltungselemente sind, da spricht etwas Großes, etwas ersten, eigenen Ranges zu uns.

Umgekehrt haben bei Shaw allenfalls gewisse Situationen (im zweiten

und dritten Akt) einen allegorischen Wert — wie Zeichnungen auf einem Flugblatt. Sonst wirken lediglich — mit direkter Aufklärung, oder mit indirekter Ironie — die Reden der Personen; auf ihre präzise, schlagkräftige, durchstechende Zuspitzung kommt alles an — und in ihnen ruht zunächst die Originalität. Alle andern gestaltenden Momente sind von unbekümmertster Banalität, sind ganz der Konvention des französisch geborenen, international entwickelten, auch in England hundertfach klischierten Gesellschaftsstückes entlehnt: die Begegnung der Reisenden und die Verlobung, die Enthüllung durch den entlassenen Diener, die Abrechnung und die Versöhnung, das alles sind ganz herkömmliche Situationen, konventionelle Bühnengesten, die uns gar keine besondern Empfindungen mehr vermitteln können. Auch die sprachlichen Aeußerungen, mit denen diese Menschen Gefühlsausbrüche, Leiden und Handlungen begleiten, haben kaum irgendwo eine unmittelbar ergreifende Macht. Der Schriftsteller, der „einzig und allein um der Kunst willen keinen einzigen Satz schreiben" würde, hat eben für die gefühlbeherrschenden Formen der Kunst nur ein ganz sekundäres Interesse, ihm liegt ausschließlich an seinem neuen Inhalt; wenn er den klar (nicht mit den inkommensurablen Zwischenwerten der Dichtersprache, sondern logisch, scharf, pointiert) herausstellen kann, daß er Erkenntnis verbreitet und Handlungen anregt, so ist ihm genug geschehen. In diesem Sinne hat Shaw dem William Archer ganz richtig bei ihrem ersten Dramenprojekt erklärt, er sei Dialogkünstler, aber nicht ‚Konstrukteur' — was hier allerdings gleich „dramatisch Erlebender, Erfindender, Formender" zu setzen ist. Nur sehr zufällig, um der sozialen Resonanz willen, bedient er sich zum Teil derselben Formen, in denen der Dichter des ‚Lear' sein Gefühl von der Welt zu harmonischem Ausdruck gebracht hat. Ja, es läßt sich gar nicht von der Hand weisen, daß ihm die banalsten Formen die liebsten sind; nicht blos aus Bequemlichkeit, sondern sie sind die populärsten, erfolgsichersten; mit ihnen lockt man die Masse zum Anteil, um sie dann mit dem neuen Inhalt, der eingelassenen geistigen Pointe gleichsam zu überfallen. Dem Schriftsteller Shaw ist es recht, wenn er den Philister durch eine äußerlich recht banale Liebesgeschichte dazu bringen kann, auf ihn zu hören; er überfällt ihn meuchlings dann mit seiner Tendenz. Deshalb wimmelt es von ältesten Bühnenkonventionen, Zufällen, Knalleffekten, wunderbaren Begegnungen, plötzlichen Errettungen in Shawschen Stücken: es kommt ihm nie in erster Linie darauf an, unser Mitleben mit seinen Menschen zu erzwingen; es kommt ihm nur darauf an, die Lehre, die er aus dem Schicksal seiner Menschen ziehen will, vernehmlich zu machen. Dazu reicht ihm aber auf lange die geistreiche Pointiertheit seiner Dialoge hin, die an der Schlagkraft des alten politischen Debatters entwickelt ist. Das Gefühl, das Verhalten, die Situation der Redenden sind zunächst nur soweit wichtig, daß ihre Aussprache einigermaßen motiviert erscheint. Deshalb sind die eigentlichen Kunstformen des Dramatikers Shaw gleichgültig; deshalb arbeitet er, der vollendete Realist im Bereiche des Wirk-

lichen, künstlerisch mit verblasensten Konventionen. Auf der Höhe seiner praktischen Begeisterungen, beim Verkünden seines ethischen, sozialen Ideals ist dann später dem Schriftsteller Shaw zuweilen etwas von der Wärme des Dichters, dem Glück des Künstlers zugekommen. Der Wille zum sachlich frommen, aufrecht klaren Menschen, dieser mächtige Wille, aus dem heraus doch auch Candida, Caesar und Barbara ursprünglich geschaffen sind, führt zu einer sich selbst berauschenden Lust, zu psychologischen Hymnen, in denen Shaw dichterischer Art sich nähert. Trotzdem bleibt seine Form zentral zu verstehen nur vom schriftstellerischen Wirkungswillen aus. Und es ist deshalb sehr nützlich, Shaw an seinem noch ganz zweckhaften bös-klugen Erstlingswerk zu erkennen — zu erkennen im Kontrast mit dem töricht-schönen Dichterwerk des jungen Hauptmann.

Sankt-Martins-Insel / von Peter Altenberg

Als der Arzt ihr mitteilte, daß sie vor den dunklen Toren der Tuberkulose stehe, sagte sie: „Na, na, dös tun mer net, mit achtzehn Jahren?!"

Und sie eilte nach Gravosa, und lag auf der Sankt-Martins-Insel mutterseelenallein, mit ihren Proviant-Vorräten, von sieben morgens bis sieben abends, und breitete splitternackt die Arme aus, um die Heilkraft der Natur zu empfangen.

Sie ließ sich mit Mentholfranzbranntwein täglich zweimal eine halbe Stunde lang einreiben und nahm einen halben Liter Kakao mit sechs eingesprudelten rohen Eidottern. Ferner Bouillons mit eingesprudelten rohen Eidottern und Seefisch-Filets in großen Mengen.

Als sie gesund wurde, kam der Ehrgeiz und die Lebenslust über sie, und sie fand ein Engagement in einem ganz kleinen Theater. Ihre erste Rolle war die französische Gräfin Laborde-Vallais. Sie wußte durchaus nichts damit anzufangen, aber ein junger Herr schickte ihr in die Garderobe seine Visitenkarte.

Sie hatte sich mutig dem Tode entzogen, und bemerkte nun bald, daß das Leben es nicht wert sei, sich so sehr darum bemüht zu haben. Sie war dieser Gefahr ‚Tod' entronnen — nun kam diese größere Gefahr ‚Leben'. Dem konnte man nicht mit Sonnenbädern, Kakao, gesprudelten Eidottern, Mentholfranzbranntwein entrinnen!

Später lernte sie zufällig den Dichter kennen. Sie verstand nicht, worin das bestehe, ein Dichter zu sein. Man schreibt Bücher, und man ist ein Dichter. Aber was stellt es vor, und wozu ist es?!?

Aber eines Tages sagte er zu ihr: „Wie war es auf der Sankt-Martins-Insel?!? Sie lagen da, gottergeben, und erwarteten von Wiese, Wald und Sonne Ihre Heilung — — —."

Und jemand sagte zu ihr: „Hören Sie mir schon auf mit Ihrer Sankt-Martins-Insel! Jetzt sind wir hier!"

Da blickte sie hilfeflehend zu dem Dichter, und sie fand einen hilfsbereiten Blick — — —.

Da wußte sie, was ein Dichter sei und zu bedeuten habe — — —.

Nach Jahrzehnten

Gestehen wir, daß Sardou in fünfzig Jahren nicht gealtert ist. Das eine von den beiden Mitteln, sich auf der Bühne jung zu erhalten, war stets und bleibt: nie jung gewesen zu sein. Wo einmal Leben abgespiegelt wurde, kann das Spiegelbild genau so wie das Leben welken. Sardou aber baute eine Welt aus Requisiten, die in einer fernen Zukunft ganz denselben Scheinwert haben werden, wie in der Vergangenheit. ‚Ihr letzter Brief' dient nicht dazu, in Menschenherzen repräsentative Züge bloßzulegen, sondern aus Sardous erfinderischem Geist so viele und so helle Funken wie nur denkbar vorzulocken. Diesem Requisitengeist entgeht nicht eine von den Möglichkeiten, die es für ein Stück beschriebenes Papier an einem einzigen Theaterabend gibt, und sie reichen aus, um einer Unterstützung durch die unbegrenzteren Unmöglichkeiten von Anfang bis zu Ende entraten zu können. Das eben unterscheidet Sardou von seinen ungezählten, namentlich von seinen deutschen Nachahmern: daß sein Kulissenreich anstelle unsrer Logik eine eigene, unverbrüchliche Soffiten- oder Rampenlogik hat. Das gilt freilich nur für den Sardou der sechziger Jahre. Als nach diesen reinlichen Anfängen trübe Erfahrungen ihn dazu brachten, sein Publikum immer schneller und immer oberflächlicher zu bedienen, als Schicksale und Empfindungen ihm dazu herhalten mußten, pikante Sensationen des Tages aufzubrüsten, verlor sich mit dem künstlerischen Gewissen selbst die Fähigkeit, die Gesetze jener Schnürbodenlogik zu befolgen. Je näher es in diesen Schmarren dem Ende zugeht, desto mehr häufen sich die Effekte. Woher sie stammen, und ob sie zu den Geschehnissen und Figuren passen, kommt nicht in Frage. ‚Ihr letzter Brief' aber hat noch einen Schlußakt, für den seinem Verfasser nicht bereits der Atem ausgegangen ist, sondern der, umgekehrt, der frischeste, hurtigste und einfallsreichste von allen ist. Wenn man schließlich zurückblickt, wird man gewahr, daß nicht blos Sardous überlegene Fertigkeit uns, fast gegen unsern Willen, bestochen hat. Ein Element ist lebendig geblieben, das nicht zu ersinnen und vorzutäuschen ist: Charme, innere Heiterkeit, unübersetzbare gaieté. Herr Alfred Halm hat sich redlich bemüht, sie zu übersetzen, und es ist ihm weit besser gelungen als seinem Vorgänger Heinrich Laube. Ach, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird! Die ausgleichende Gerechtigkeit hat dafür gesorgt, daß auch in allen übrigen Dingen das Neue Schauspielhaus nicht das alte Burgtheater ist. Aber für berliner Verhältnisse ist dieses Theater, wenn es Sardou spielt, eine Stätte säuberlichen Kunsthandwerks.

Es spielte Sardou einen Abend nach dem Jubiläum der Freien Bühne

und setzte damit unabsichtlich den theaterhistorischen Anschauungsunterricht des Lessingtheaters fort. Denn in dem Namen Sardou hatte die Generation von 1889 einen Teil dessen zusammengefaßt, was sie in der Kunst für überlebt, verächtlich und vertilgenswert hielt, und wogegen sie eine freie, von Rücksichten auf die polizeiliche Zensur und auf Gelderwerb befreite Bühne aufzuschlagen verpflichtet war. Wer die Bewegung mitgemacht hat, mag heute jubilieren, weil er sich mit allen Nerven an die trostlose Stagnation der achtziger Jahre erinnert. Der Nachgeborene hat wenig Veranlassung, hat nicht einmal das Recht, dieses Fest mitzufeiern. Er sieht den Zusammenhang, gibt also zu, daß die Freie Bühne, sobald sie, statt zehn Mal an ein Vereinspublikum, dreihundert Mal im Jahr an das große Berlin appellierte, auf Gelderwerb dringend angewiesen wurde. Aber er mißt auch an den gewaltigen Versprechungen der Führer von 1889 das Ergebnis der ganzen zwanzig Jahre und wird niemals zugeben, daß es so kläglich hätte zu sein brauchen. Nach diesen Versprechungen sollte der Streit um die neue Kunst ein Ding erzeugen, das im Kulturleben des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts vermißt wurde: und dieses Ding sollte die literarisch-soziale Schwerkraft der deutschen Dramatik sein. Es wird im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert nicht minder vermißt, und wenn es inzwischen vorhanden gewesen ist, so ist es jedenfalls wieder verloren gegangen. Wer trägt die Schuld oder wenigstens die Hälfte der Schuld? Man hat Schlenther und Brahm niemals zugemutet, ihre fruchtbare Dramenkritik bis zur dramatischen Fruchtbarkeit zu steigern. Aber man durfte ihnen zumuten, als Leiter der maßgebenden Bühnen Deutschlands und Oesterreichs ihr Wort in die Tat umzusetzen: dem Naturalismus Freund, eine gute Strecke mit ihm zu schreiten, um an den überraschenden Biegungen der Straße sich des neuen, bessern Wegs bewußt zu werden. Der Direktor des reichsten Hoftheaters deutscher Zunge ist sich schnell des schlechtsten Wegs bewußt geworden und auf ihm, dank eiserner Beharrlichkeit, in Gegenden gelangt, für deren Betretung er noch vor zwölf Jahren den ärmsten Privattheaterdirektor nicht mehr blos als einen Kunstverderber, sondern fast als einen Schuft zu stäupen pflegte. Der Genosse Brahm ist aus ganz anderm Holz. Man wird seine Verdienste niemals vergessen, und man unterschätzt sie nicht, auch wenn man in diesen Jubeltagen ruhig darauf hinweist, daß sich sein literarischer Horizont in zwanzig Jahren nicht erweitert hat. In seinen Grenzen hat er eine zähe, treue und reine Arbeit geleistet, die noch vor einem Jahr manchmal zur Andacht stimmen konnte, und die man nach der Jubiläumsvorstellung der vorigen Woche nie und nimmer beurteilen darf.

Ueber Hauptmanns Erstlingsdrama hat Bab, auf den ersten Seiten dieser

Nummer, diejenige Meinung ausgesprochen, die sicherlich die Meinung aller seiner Altersgenossen ist. Das Drama ist ja auch in seiner Tendenz zu deutlich, in seiner Kunstform zu primitiv, als daß die Eindrücke ähnlich gerichteter Gemüter wesentlich von einander abweichen könnten. Ein Stück dieses einfachen Zuschnitts aufzuführen, selbst vollendet aufzuführen, schien kinderleicht, und es war am claerwenigsten vorauszusehen, daß ein geschultes naturalistisches Ensemble davor versagen würde. Das Brahmsche, wie es für diesen einen Abend zusammengesetzt war, versagte in allen Hauptpunkten. Die Episoden spielen sich von selbst, und für den Doktor Schimmelpfennig gab Sauer sein ganzes künstlerisches Schwergewicht und die Atmosphäre von menschlicher Mißgeschicktheit, die um den Mann ist. Worauf aber kommt es an? Auf Hoffmann, Loth und Helene. Reicher spielte den Hoffmann genau in der Art, der einst der erbitterte Kampf des Kritikers Brahm gegolten hatte. Er verfehlte die Linie, die von Hoffmann zu Schimmelpfennig geht und aus einem glatten Bühnenballunken ein Opfer der Verhältnisse macht. Er simplifizierte einen künstlerisch gesehenen Charakter zu einer unverwüstlichen Charge, der auch die dicksten Uebertreibungen nicht schaden. Immerhin: man hätte von dieser Entschiedenheit, die nur auf falscher Fährte war, einen Bruchteil Herrn Monnard gewünscht, der am besten zu tun meinte, wenn er den fragwürdigen Herrn Loth im Dämmer hielte. Dazu ist aber Loths Stellung im Stück zu beherrschend, sein Benehmen zu provokant. Da seine Handlungsweise nicht zu retten und für seinen Wert doch wohl verräterisch ist, müßte ein Darsteller den Mut haben, den ganzen Kerl preiszugeben und ihn von Anfang an so zu zeichnen, wie er uns zum Schluß erscheint. Selbstverständlich dürfte die Entlarvung nicht so weit getrieben werden, daß damit einer Helene Krause die Möglichkeit genommen würde, auf den Prinzipienreiter hineinzufallen. Erst in dieser Region der gemischten Charakteristik beginnt diejenige Schauspielkunst, die einst Stärke und Stolz des Brahmschen Ensembles war, und für die der Nachwuchs in andern Theatern heranwächst. Infolgedessen hätte bei Brahm kein anständiges Talent zweiten Ranges, sondern niemand anders als die Lehmann Helene Krause sein dürfen. Wie vor zwanzig Jahren. Ist sie deshalb heute zu alt? Wir sollten uns in der Beurteilung dieser Dinge französischen Zuständen nähern. Als neulich die siebzigjährige Sarah eine Jeanne d'Arc spielte und sich, auf die Frage der Richter nach ihrem Alter, als neunzehnjährig bezeichnete, da gab es, nach den Berichten deutscher Kritiker, im ganzen Hause keinen Pariser, der auch nur gelächelt hätte. Die Lehmann ist kaum doppelt so alt wie Helene Krause und hätte durch ihr Genie mühelos jede Neigung der Zuschauer zu dem Unglauben besiegt, den ihre einst so revolutionäre, heute, ach, wie mutlos gewordene Direktion befürchtet haben mag.

Der Scharfrichter von Nürnberg / von Fjodor Sollogub

Wer kann die Langweil fassen,
Die Henkershandwerk kennt!
O lieber sollt man lassen
Vom schweren Schwert die Händ.

Auch ich saß schulenbeflissen
Hinter der Klosterwand.
Nach Schmerzen und nach Wissen
War meine Sucht entbrannt.

Doch Jugend hat gelassen
Der Wissenschaften Werk.
Und auf der freien Straßen
Kam ich nach Nürenberg.

Am Platze ward gerichtet:
Vor brauner Schultern Hauf,
In Purpurstaub gelichtet,
Glänzte das Schwert breit auf.

Mich lockte die rote Helle,
Die um das Richtschwert war,
Und der brünstige müde Geselle,
Der Henker im grauen Haar.

Kam zu ihm. Macht, daß ich bliebe,
Das Schwert erlernte ich recht.
Gewann seiner Tochter Liebe
Und wurde Henkersknecht.

Furchtsamen Volks Verdenken
Hat freien Weg mir verwehrt.
Einsam vor jedem Henken,
Schärf ich mein schweres Schwert.

Das Gerüst muß ich einsam besteigen
In tauiger Morgenglut,
Dieweil noch in Schlaf und Schweigen
Der strenge Gerichtsherr ruht.

Ich binde mit festem Seile
Dem Henkersopfer die Händ.
O wieviel Langeweile
Im Glanz des Schwertes brennt!

Der Schwerthieb ohne Fehle
Knackt Wirbelband auseinand,
Und einer wirft seine Seele
In den hohlen Schwung meiner Hand.

Da springen so purpurne Strahlen!
Schwer unterm Leichnam gebückt
Steht einer im scharlachfahlen
Dunkel, das Schwert gezückt.

Und ohne zu senken die Blicke,
Sacht auf den Weg mich gemacht —
Von dem ewigen dumpfen Geschicke
Meiner Schande zum Tag meiner Nacht.

Mit düstern Brauen und strengen
Klopf ich an Fenster und Tor.
Heimliche Fieber drängen
Im Henker das Blut empor.

Mein Sohn legt sich, ohne zu rühren,
Aufs Bänkchen, länglich und schmal.
Der Strick muß wiederum schnüren
In meine süchtige Qual.

Stöhnen und Tränenzeichen —
Und überall Henker sein —
O Langweil im Rutenstreichen,
Langweil im Kindergewein!

Wer kann die Langweil fassen
Die Henkershandwerk kennt.
O lieber sollt man lassen
Vom schweren Schwert die Händ!

Aus dem Russischen von Ludwig Rubiner

Ueber die Brücke / von Alfred Polgar

Eine Komödie in vier Akten von Karl Schönherr. Jenseits der Brücke liegt das Arbeiterviertel, diesseits der, sozusagen: intellektuelle Bezirk des Städtchens (in Tirol, zwanzigtausend Einwohner). Als die Schlosserstochter den Schauspieler heiratete, mußte sie, in jedem Sinn, „über die Brücke". Aber es zeigte sich bald, daß das schlosserische und das komödiantische Geblüt nicht recht diffundieren wollten. Nun, der Mann ist ja nicht gerade über-sympathisch mit seinem Weltschmerz, aus Faulheit, Kognak, gekränktem Egoismus und pathetischen Phrasen gemischt. Aber was für ein unerträglich robuster Trampel ist hinwiederum die Frau! Der menschgewordene Staubfetzen. Und dieser Jargon und dieses Auftreten und diese schwielige Bravheit —: schlosserischer man kann nicht mehr. Jedes von den beiden Ehegatten ist trotz der Brücke doch auf seinem Ufer geblieben. Aber sie haben ein Kind: das bindet die heftig Auseinanderstrebenden. Das steht als Klebe-Medium zwischen Vater und Mutter. Auf der Brücke gewissermaßen. Es ist also nur natürlich, daß dieses Kind, sowie die Brücke radikal entzweigeht, ins Wasser fällt. So ähnlich, ich glaube mit einem Fenstersturz, ließ Karl Schönherr sein Drama enden. Fürs Burgtheater gab er ihm dann einen sanftmütigern Schluß.

Nähmlich: Lotte, das Kind, fünfzehnjährig, vom Scheidungsadvokaten vor die Wahl zwischen Vater und Mutter gestellt, wählt den Fritz. Das heißt, sie wählt die Mutter, weil die im gleichen Städtchen wohnt, daß den Fritz bald beherbergen wird.

Wer ist Fritz? Eine ganz unpersönliche, höchst prinzipielle Figur: der Jüngling; der zufällige Erste, der Lottchens erwachter Pubertät guten Morgen sagt; der jugendliche Andersgeschlechtige. „Ich gehe über die Brücke", sagt Lotte. Aber sie meint das nicht nur so, sondern auch anders. Es ist ein ganz venetianisches Brücken-Gewirr in dieser Komödie. Brücken aus dem Arbeiterviertel ins vornehme Quartier; aus dem Engen ins Weite; aus der Kindheit ins Jungfräuliche; aus der Stube ins Leben; und anfänglich stand ja auch eine Brücke aus dem Leben in den Tod.

Karl Schönherrs Begabung nimmt jetzt offenbar einen Anlauf; holt von weit unten her zu einem Hochflug aus. Von sehr weit unten her. Er hat nie ein schwächeres Stück geschrieben als dieses ‚Ueber die Brücke', er wird nie ein schwächeres schreiben. Es ist kein Drama, sondern die unbedeutende Skizze eines Dramas. Eine leere, nüchterne, freudlose Arbeit, ein Schönherrsches Negativ gewissermaßen, das des Dichters wesentliche Qualitäten ganz blaß erscheinen, seine Schwächen markant-dunkel hervortreten läßt.

Manchmal fällt, in einem Nebensatz, solch eine starke Schönherrsche Charakteristik, die, mit einem Schlag, irgendeine repräsentative Kante der Figur herausspaltet. Manchmal (an der Magd zum Beispiel) zeigt sich die Schönherrsche Kunst, von einfachen Menschen breite, grotesk-spiegelnde

Kristall-Flächen ihres Wesens zu geben. Hie und da poltert ein drollig-derbes Wort nieder; oder es überrascht eine kräftige, eine lyrische Wendung wie aus harter und doch saftreicher Volkslied-Substanz gebildet. Hie und da auch gibt es eine echte, ungelenke Empfindsamkeit, ein verschämtes Gefühl, das rasch hinter einer Derbheit Deckung sucht.

Das sind die Qualitäten. Aber die Schwächen sind zahlreicher und drastischer. Gleich dieser triste erste Akt. Es ist, als ob der Dichter sich großen Raum geschaffen und dann nichts zum Hineintun gehabt hätte. Auf diesem stillen, in kühler Märzsonne daliegenden, wie frisch gewaschenen Kleinstadtplatz wäre Raum für so vieles. Man erwartet Humor und Buntheit und Bewegung und Fülle und ein heiter funkelndes Gewirr kleiner komischer Menschlichkeiten und Volksstück-Delikatessen jeder Art. Statt dessen gibt's einige oft repetierte Späße über Dienstmänner- und Kutscher-Faulheit, über Marktweiber-Tratschsucht, über giftiges Provinzlertum, und eine erheblich platte, kindliche Liebesszene voll lyrischer Affektiertheit.

Ein eigentümlich verdrossener, griesgrämiger, roher Humor ist in den hellern Partien des Stückes am Werke. So was Prankenhaftes hat der Schönherrsche Witz; wen er kitzelt, dem bricht er dabei die Knochen. Was für ein Ekel ist dieser humorvolle Ehetrennungs-Advokat! Was für dröhnende, krachende Wuchtigkeit haben diese Scheidungsspäße!

Von tieferer Charakteristik ist in dem neuen Schönherr-Drama kaum eine Spur. Allzu billig gibt es der Dichter. Die dramatische Handlung ist von einer rechtwinkligen Simplizität, die gar nichts Groß-Elementares hat. Das Gezirpe der verliebten Kinder ist schwer als eine anmutige Sache, die verschwärmten Konversationen mit Bleamerln, Sternen und Berggipfeln schwer als Poesie zu empfinden. Das Schicksal der Menschen dies- und jenseits der Schönherrschen ‚Brücken' läßt gleichgültig. Es ist lärmend, langweilig und unwahrscheinlich. Die gedanklichen Perspektiven des Stückes sind kurz, die Gefühle, mit denen hantiert wird, mehr massig als stark und tief. Ein breitschultriger Schwächling — so ist dieses Drama.

Die Darstellung des Burgtheaters war wie bei solchen Anlässen üblich. Sauber, mit maßvollen Echauffements, einwandfrei, respektwürdig. Frau Senders als schlurfende, gutmütig-kretinische Dienstmagd wirkte überaus possierlich.

Die Aktion des österreichischen Parlaments für ein Theatergesetz / von Fritz Telmann

(Schluß)

Der zweite Fragebogen, privatrechtliche Fragen, das Recht der Schauspieler und Autoren betreffend, umfaßt nicht weniger als dreißig Gruppen von Fragen. Es kann also im folgenden nur das Wichtigste hervorgehoben werden. Aus Gruppe I, Form des Vertragsabschlusses, Frage 2: Ergeben

sich häufig Streitigkeiten über den Wortlaut nicht schriftlich abgeschlossener Bühnendienstverträge? Frage 3: Empfiehlt es sich, schriftliche Errichtung von Bühnendienstverträgen vorzuschreiben, oder genügt die Aufstellung des unverzichtbaren Anspruchs auf Abschrift eines schriftlichen Vertrages? Aus Gruppe II: Ergeben sich aus dem Abschluß von Bühnendienstverträgen mit Minderjährigen ohne gerichtliche Genehmigung sowie aus dem ehelichen Stande weiblicher Darsteller in der Praxis öfter Anstände? Gruppe IV — Vorproben —: Soll die Vereinbarung unentgeltlicher Vorproben zugelassen werden? Unter welchen Beschränkungen? Gruppe VI: Garderobe. Frage 1: Soll die Uebernahme der Verpflichtung der weiblichen Darsteller zur Bestellung der Garderobe gesetzlich ausgeschlossen werden? Gruppe VII: Krankheit der Darsteller. 1. Worauf soll bei Bestimmung der Zeit, während der im Falle der Erkrankung das Recht auf die vereinbarten Bezüge zustehen soll, Rücksicht genommen werden? Auf die Höhe des Ausgabenetats der Bühne? Auf die Dauer des Vertragsverhältnisses? Auf den Umstand, ob für das Fach des verhinderten Mitgliedes an derselben Bühne noch ein andres Mitglied angestellt ist? 2. Welche Zeiträume wären hierfür festzusetzen? Gruppe VIII: Schwangerschaft. 1. Soll Schwangerschaft einer Erkrankung gleichstehen? 2. Ist ein Unterschied zwischen ehelicher und außerehelicher Schwangerschaft zu machen? Gruppe XII: Rollenverweigerung. 1. In welchen Fällen soll die Weigerung, eine Rolle zu übernehmen, gerechtfertigt sein! Sind Fachbezeichnungen in Bühnendienstverträgen üblich oder zweckmäßig! Gruppe XIII: Pflichten des Darstellers. 1. Ort. a) Ergeben sich Mißstände daraus, daß der Darsteller an mehreren Bühnen oder in verschiedenen ihm vorher nicht bekannten Orten auftreten muß? 2. Maß. a) Ist es möglich, im Gesetz Bestimmungen darüber zu treffen, wie oft ein Darsteller auftreten muß? b) Lassen sich zwingende Bestimmungen über spielfreie Tage geben? 3. Verbot des Auftretens. a) Ergeben sich Mißstände aus dem Verbot, außerhalb der Vertragsbühne aufzutreten? b) Besteht ein schutzwürdiges Interesse des Bühnenleiters, dieses Verbot über den Standort seiner Bühne hinaus und über die Zeit, in der der Darsteller ihm gegenüber zu Dienstleistungen verpflichtet ist, aufrecht zu erhalten? Gruppe XIV: Probezeit. 1. Ist eine besondere Norm nötig, um die mißbräuchliche Verwendung der Probezeit zur Auswahl unter mehreren Darstellern des gleichen Faches zu verhindern? Gruppe XVI: Konventionalstrafen. 1. Inwiefern soll das Recht der Parteien zur Vereinbarung von Konventionalstrafen gesetzlichen Beschränkungen unterworfen werden? 2. Soll das Höchstmaß der Konventionalstrafe im Gesetz festgelegt werden? 3. Soll das Gesetz die Möglichkeit der Androhung von Geldstrafen, wie sie die Hausordnungen gewöhnlich enthalten, einer Einschränkung unterziehen? Grupp XIX: I. Vorzeitige Lösung durch den Bühnenleiter. 1. Aus welchen Gründen soll dem Bühnenleiter die sofortige Lösung des Vertrages zustehen? 2. Sind insbesondere als Lösungsgrund anzuführen etwa: a) Wiederholter Mißerfolg

auf der Bühne? b) Ungeeignete Vorbereitung? c) Verheimlichung körperlicher oder geistiger Gebrechen? d) Verheimlichung anderweitiger Vertragsverpflichtungen? II. Vorzeitige Lösung durch den Darsteller. 1. Aus welchen Gründen soll dem Darsteller die sofortige Lösung des Vertrages zustehen? 2. Sollen insbesondere als Lösungsgründe angeführt werden: a) Unzureichende Beschäftigung b) Gesetzliche oder vertragsmäßige Minderung der Bezüge? (wegen Krankheit, Schließung der Bühne)? Ist die Lösung wegen künstlerischen Unvermögens des Darstellers überhaupt zuzulassen? Gruppe XX: Verheiratung. 1. Soll die Verheiratung weiblicher Darsteller ein Recht zur Kündigung gewähren? 2. Ist eine Vorsichtsmaßregel nötig, damit das Lösungsrecht der Darstellerin nicht zum Abschluß eines günstigern Engagements mißbraucht wird? Gruppe XXVI: Kartell der Bühnenleiter. 1. Läßt sich das im Vertragsformular des deutschen Bühnenvereins enthaltene Verbot der Anstellung eines kontraktbrüchigen Darstellers rechtfertigen? Gruppe XXVII: Agenturverträge. 1. Welchen Beschränkungen sollen Vereinbarungen über die Vermittlung von Bühnendienstverträgen unterworfen werden? 2. Was soll verfügt werden, um eine dauernde Abhängigkeit des Darstellers vom Vermittler zu verhindern? 3. Ist die Festsetzung von Höchstziffern für die Vergütung angezeigt?

Ein abschließendes Urteil über die Enquête wird sich natürlich erst fällen lassen, wenn die Antwort-Gutachten vorliegen. Immerhin kann man schon auf Grund des Frageprogramms sagen, daß sie wieder einen Fortschritt im Kampfe um das Theaterrecht bedeutet. Wenn eine kaiserliche königliche Regierung sich veranlaßt sieht, zu fragen, ob es überhaupt einer präventiven Zensur bedürfe, und ob man nicht mit der bloßen Repression auskomme — im Oesterreich der Metternich und Sedlnitzky — wenn sie auch die Frage der Berechtigung des Konzessionswesens überhaupt zur Diskussion stellt, wenn sie, die kaiserlich königliche Regierung, sich teilnehmend erkundigt, welche Mißstände aus gesetzlichen oder behördlichen Anordnungen bei der Bewilligung oder dem Betriebe einer Theaterunternehmung erwachsen, so wird man daraus mit Fug schließen können, daß wenigstens der Wille zur Reform von Zensur und Konzessionswesen bei den Behörden vorhanden ist. Und vollends auf dem Gebiet der Theaterverträge werden die Schauspieler alle Wünsche berücksichtigt sehen, die sie in zahllosen Versammlungen und Druckschriften (zuletzt in der von mir angezeigten Broschüre des Abgeordneten Pfeiffer) niedergelegt haben. Welche Wendung in den Ansichten! Als wir vor dreizehn Jahren, ein Häuflein junger Leute, unsern Kampf für die Reform des österreichischen Theaterrechts begannen, meinte ein Parteiführer geringschätzig: „Sie rennen mit dem Kopf gegen Mauern.“ Worauf ich erwiederte: „Wir werden ja sehen, ob die Köpfe nicht stärker sind als die Mauern.“ Wie die eben skizzierte Enquête beweist, sind diese Mauern seither schon erheblich ins Wanken geraten.

Die letzten Tage der Demoiselle Ackermann

(Schluß)

Sophie an Charlotten am 10ten May

(Dieser Brief ist von Charlotten nicht mehr gelesen worden)

Ich muß Dich, allerliebste Freundin, mit melancholischen Thränen unterhalten. Ach, wie zittere ich wegen meiner Freundin! Ich fürchte! Darf ich es sagen? ich fürchte, sie zu verlieren. Gott! welche Angst habe ich wegen meiner Charlotte ausgestanden! Eine finstere Ahndung hat mein ganzes Herz eingenommen. Diese ganze Nacht habe ich mich mit Dir beschäftigt. Die Angst weckte mich ofte auf, und so ofte ich wieder einschlief, war Dein Bild stets vor mir. Einmal, ganz weiß gekleidet, nahmest Du Abschied; Du giengest an einen Ort, wo ich nicht mit konnte; verließest Freunde und Anverwandte, Verläumder und Feinde, und erhobst Dich über alles weg. Der Schrecken, den ich darüber empfand, weckte mich auf, und ein kalter Schweiß überzog mich ganz. Voll Unruhe schlief ich wieder ein. Du erschienst wieder, aber als Engel, als ein schöner Engel erzähltest Du mir viel Süßes, viel Angenehmes; Heiterkeit war auf Deinem Gesichte; Lichtstrahlen hatten Dich umgeben. Lebe wohl, meine Sophie, riefest Du, in dieser Gestalt wirst Du auch einmal mit mir erscheinen! Du verschwandest; ich wollte Dir folgen, aber meine Charlotte war weg! Ich erwachte wieder, und beklagte den Verlust meiner Charlotte; ich schlummerte vor Mattigkeit aber bald wieder ein, und meine Phantasie führte mich im Traum in das Trauerzimmer, wo Alceste betrauert wird. Herkules erschien. Ich klagte ihm den Verlust meiner Charlotte. Er versprach, Dich mir wieder zu liefern. Meine Charlotte sollte wieder die meinige werden! Nein, rief ich, Herkules, du bist mit deiner Macht hiezu zu wenig. Er aber antwortete: Was Herkules verspricht, das wird er halten. Mit diesen Worten wachte ich auf, und lag in dieser Phantasie zwischen Furcht und Hoffnung, schlief jedoch bald wieder ein, und Herkules erschien wieder. Aber wie! Ach, als ein kleines Kind! Er erkannte seine Ohnmacht. Charon war schon an jenem Ufer mit Charlotten angekommen, wo sie mit Freunden wäre empfangen worden. Zu spät, zu spät! rief Herkules und weinte. Ach, liebe Charlotte, diese Angst trieb mich aus dem Bette, und ich schreibe dieses schon in der frühesten Dämmerung der Morgenstunde: denn der Schlaf ist von mir gewichen; eine zitternde Angst begleitet mich zum Schreiben. Du lebest doch noch, liebe Charlotte? Gestern klagtest Du sehr über Kopfschmerzen. Wie ist Dir denn? Wird meine Freundin noch diesen Breif lesen können? Ach Himmel! schenke sie mir noch diesesmal wieder. Eine solche Seele muß nicht so bald der Welt entrissen werden; du hast sie in die Welt geschickt, um vielen zu einem Muster zu dienen. Dieser Engel wuchs auf unter den Menschen, schön an Gestalt und Geist. Ihr sanftes Gemüth zeigt ihren göttlichen Ursprung. Ja, Freundin, frühe hat Dich der Himmel vollkommen gemacht; frühe lerntest Du schon Deine Feinde

lieben, um auch hierin dem großen und erhabenen Muster nachzuahmen. Noch gestern hast Du mich versichert, wie alle Beleidigungen, so Dir je angethan worden, vergessen wären. Englische Freundin, Du eilest zur Vollkommenheit, und, o, wie süß maß Dir der Gedanke seyn, welchen Du jenseits des Grabes hin richtest. Gott hat Dich lieb. Aber, Freundin! eile nicht von hier! Eile nicht so balde, wo bekomme ich eine solche Charlotte, eine solche Freundin wieder! Dein gestriges Klagen wird doch keine weiteren Folgen haben? Ich zittere, und kann den Gedanken, meine Charlotte zu verlieren, nicht ausstehen, so finster es auch um mir her ist. Meine Ahndungen sind vielleicht nur Phantasien, welche Deine kränkliche Klagen in mir hervorgebracht. Weg also mit diesen Grillen! Meine Charlotte lebt; sie wird munter seyn. Heute will ich sie noch sprechen. Mit Munterkeit wollen wir uns unterhalten, uns weder an Verläumder, Neider, Feinde und falsche Liebhaber kehren, sondern sie verachten, und ihnen mit der That beweisen, daß wir nicht zu dieser Gattung von Menschen gehören.

Baron S . . an den Major von T . . H . . den 9 ten May

So weit sind wir gekommen. Lustig, Bruder! das Spiel geht zu Ende, Sophie hat mir einen Brief von Charlotten gezeigt, der mich bis zu Thränen gerührt hat. Ist jemals ein Sterblicher so geliebt worden als ich? Und dennoch will sie nicht die Meinige werden, und ich muß für sie wollen. Mein Plan ist angelegt: mein Kopf ist so leicht und heiter; eine schwere Last des Kummers ist von meinem Herzen gefallen. Morgen werde ich Charlotten besitzen. Ich will Dir den Plan meiner Operationen vorlegen. Die Alte, die sich ehemals weigerte, einen Brief von mir an Charlotten zu bestellen, diese Alte hat mir versprochen, mir ihre Wohlthäterin zu verrathen. Lieber T . . was giebt es für Hundeseelen in dieser Welt! Morgen um sechs Uhr wird Charlotte einen Besuch bey Sophien ablegen; das weiß ich; das hat mir die Alte gesagt. Der Weg ist weit, die Witterung regnicht: sie muß fahren. Ich habe den Miethkutscher, den die Alte bestellt hat, auf meine Seite gebracht, habe ihm eine Hand voll Goldstaub in die Augen geworfen, und er will nicht hören und nicht sehen. Er will noch mehr thun. An einem gewissen Orte soll an dem Wagen etwas zerbrochen seyn. Nun habe ich bereits vor einiger Zeit meinen Jacob zu dieser Unternehmung kommen lassen; den habe ich mit Pferden und alles in einen Miethkutscher verkleidet. Er wird an dem Orte halten; Charlotte wird sich alsdann in diesen Wagen begeben. Die hölzernen Aufzüge sind so gemacht, daß sie nicht niedergelassen werden können. Sobald Charlotte in dem Wagen ist, wird Jacob in vollem Rennen zum Thore hinausfahren. Ich habe bereits bey A . . ein Landhaus im Besitze, wo wir, als durch den Zauberstab der Circe, unsichtbar seyn sollen. Ich will nach Mittag hinaus und Charlotten erwarten. Ich bedaure, daß ich ihr diesen Schrecken machen muß, aber sie will es nicht anders. Denk nur, das Mädchen liebet

mich so herzlich, und ich sollte sie nicht haben. Die Sache kann verzweifelte Händel geben, aber wer kann sich helfen? Du sollst bald wieder Nachricht von mir haben. Ich muß in die Komödie, um sie noch einmal darinn zu sehen.

Baron S . . an den Major von T . . H . . den 10ten May

Es ist Morgens fünf Uhr, und ich bin schon auf. Ich begrüße die Sonne desjenigen Tages, der mein Glück durch Charlotten entscheidet. Ein naher Garten zeiget mir den Frühling, in seiner ganzen Pracht, sprieße Blumen, Frühling, sprieße Blumen für Charlotten, denn die Hand, die sie raubet, soll ihren Pfad mit Blumen bestreuen. Einige drohende Wolken hangen am Himmel und verkündigen Regen, doch, Himmel, tröpfle heute auf uns herab, um meine Absichten zu befördern — —. Noch sehe ich dich, wie du gestern das lebhafte Mädchen spieltest, wie du, als Gärtnerin, im leichten Tanze daher schwebtest, die Zuschauer mit Blumen bestreutest, jedem sorgfältig Blumen zuwarfest, und, Grausame! mich vorbey giengest. Trauriger Irrtum, darin dich deine Liebe stürzet! — — Freund, noch vierzehn Stunden, hoffnungsvolle Stunden, und die Liebe wird den Schleyer vor Charlottens Augen zerreißen!

Um 11 Uhr

Stell Dir vor, ein Zufall kann vielleicht alle meine Anstalten zu nichte machen. Charlotte ist diesen Morgen unpaß gefunden worden. Ich hoffe, daß es von keiner Bedeutung seyn werde. Meine Unruhe ist dennoch groß. Ich werde erwarten, in wie weit diese flüchtige Nachricht begründet sein wird.

Um 2 Uhr

Der Zufall muß dennoch nicht so geringe seyn. Man hat den Arzt zu Charlotten geholt. Ich bin in der entsetzlichsten Verlegenheit. Die Alte hat sich noch nicht bey mir sehen lassen. Ich kann meine Hoffnung noch nicht ganz aufgeben. Ich kann Dir meine Unruhe nicht beschreiben.

Um 4 Uhr

Himmel und Erde! alle meine Hoffnung ist aus. Es verschlimmert sich mit Charlotten. Man redet von einem Schlagfluß. Ich wollte zu ihr; aber ich kann nicht; ich darf nicht. Wo die Alte bleiben mag! Ist jemals ein Mensch in einer so schrecklichen Situation gewesen, als ich?

Um 6 Uhr

Sie ist todt — Möchte diese Nachricht doch wie ein Wetterstrahl Deine Seele durchdringen, so wie sie von den Lippen der Alten die Meinige zerrissen, zerstört, zu Boden gedonnert hat; — — — Großer Gott, Gott, was will aus mir werden.

Ich erwache aus der schrecklichen Raserey, um Dir zu schreiben. Ich wüthe gegen mich selbst, gegen alles, was um mich ist. — — — Ein Dämon hat mich erwecket. Der Miethkutscher kam, und sagte, daß er vergebens warte — — — — Wie habe ich den Hund zugerichtet — — — Freund — — — Freund — — — Wirst Du dieses Blatt lesen können?

Baron S . . . an den Major von T . . H . . den 14ten May

Ich muß schreiben, um Dir zu sagen, daß ich, Elender, noch lebe.

Ich habe drei Tage nichts von mir gewußt. Endlich ist das Leben mit meiner schrecklichen Empfindung in mir zurückgekehrt. O meine Charlotte! in welchem Zustande ist mein irrender Geist Dir nach gewesen! Du bist todt! todt! und ich Unglücklicher lebe! — — — — — Freund, ihr entseelter Körper wird öffentlich zur Schau gesetzt. Ich vernehme, daß unzählige Menschen sie sehen. Zehnmal habe ich mich aufgemacht, hin zu gehen. Ach! ich kann dieses Haus nicht betreten. An allen Wänden würde ich mein Vorhaben mit blutigen Zügen geschrieben finden — — Ach! ich sehe dich, meine Charlotte, blaß, weißgekleidet, mit gefaltenen Händen, so wie ich dich einst im Sarge als die entseelte Marie sah, ach! in der Stunde, da ich den Schauspieler beneidete, der deine Lippen berühren durfte. Verklärter Engel, sieh herab auf meinen Jammer — — Meine Mattigkeit ist so groß, daß ich Dir nichts weiter sagen kann, als daß ich der Unglücklichste der Menschen sey.

Baron S . . an den Major von T . . H . . den 16ten May

Ich ergreife die Feder, um Dir noch etwas von dem Tode meiner angebeteten, meiner unsterblichen Charlotte zu melden, und dann meinen Kummer in mir auf ewig zu begraben. Ich glaube, daß ich Dir geschrieben habe, daß Charlotte noch am Abend vor ihrer Krankheit in der Komödie spielte. Sie hatte eine lebhafte Rolle, und tanzte sehr heftig in dem Ballette. Als sie erhitzt zu Hause kam, forderte sie ein Glas Wasser. Sie wurde zum Abendessen gerufen, und man fand sie im Garten, vor einer Rasenbank knieend, und die Hände ringend. Sie wollte nicht essen, begab sich zu Bette, und befahl, das man sie um sechs Uhr wecken möchte. Man weckte sie um sechs Uhr, und sie sagte, sie wolle aufstehen; man weckte sie um acht wieder, und sie sagte dasselbige. Als man sie noch endlich um elf Uhr weckte, weil sie zur Repetition gehen sollte, fand man sie sprachlos und röchelnd. Man ließ Aerzte holen, und versuchte alle Mittel, aber sie blieb sprachlos, und alle Hoffnung wurde bald aufgegeben. Sophie erwartete ihre Freundin. Um sechs Uhr hörete sie an ihre Thür klopfen. Sie eilet entgegen, öffnet die Tür, sieht niemand, und ein kalter Kuß berührt ihre Wange — — — — Sollte das Mädchen auch wohl abergläubisch seyn? Gestern gegen Abend wurde sie zur Erde bestattet. Ich konnte mir es nicht länger enthalten. Ich warf mich in einen Ueberrock und folgte der Leiche von ferne. Eine unglaubliche Anzahl Menschen hatte sich versammelt, auf deren Gesichter die Traurigkeit gezeichnet war. Als man sie in die Gruft senkte, und so viele Blumen von allen Seiten auf ihr Grab geworfen wurden, würkte der traurige Pomp und das Geläute der Glokken so sehr zu meiner Traurigkeit, daß ich in einen Strom von Thränen ausbrach. Ich mußte mich davon machen, um mich nicht zu verrathen. Meine Thränen löschen fast alle Worte aus, die ich schreibe. — Ich mußte mein Leid gegen Dich ausschütten. Die Eensamkeit ist mir unentbehrlich. Ich gehe auf das Land. Wohin? — — Leb wohl.

Das ausverkaufte Haus / von Konradin

Direktionsbureau. Zwölf Uhr mittags. Der Direktor diktiert der Schreibmaschinendame.

Direktor: Also haben Sie? „Die ersten Aufführungen der Novität ‚Der Storch‘, deren Premiere bekanntlich mit einem geradezu sensationellen Jubel- und Triumpherfolg endete, haben bei ausverkauften Häusern stattgefunden“. Gut. Schicken Sie das noch vormittags an die Zeitungen. (Das Fräulein geht. Der Direktor telephoniert zur Kasse) Müller . .

Müller (von unten): M . . . . .

Direktor: Wie wars vorgestern?

Müller: Fabelhaft — immens — jeschlagen haben se sich . .

Direktor: Müller, ich bin doch allein am Apparat.

Müller: 13 Mark 85 — de Freibilljetts mitjerechnet.

Direktor: Und gestern?

Müller: 13 Mark 95 — de Freibilljetts mitjerechnet.

Direktor: Und heute?

Müller: Vorverkauf 8 Mark 75 — pardon, een Augenblick. (Nach einer kleinen Pause) Eben hat meine Schwester ihr Billjett zurückjeschickt. Det wäre eene Mark jewesen. Ich hatte jestern Abend ihren Beistand anjerufen bei die schlechten Zeiten. Nu läßt se sagen, se hätte solche Zahnschmerzen uff de linke Backe — —

Direktor (wütend): Sagen Sie Ihrer Schwester, wenn sie das Stück sieht, verliert sie die Zahnschmerzen.

Müller: Da müßten Herr Direktor schon Jarantie übernehmen, sonst glaubt se's nich.

Direktor: Müller, das geht nicht! Wir müssen heute ein ausverkauftes Haus haben. Hören Sie: wir müssen . . . . . !

Müller: Herr Direktor, die Wunder jescheben mehrschtendehls in det neie Testament. Und wir haben doch mehr mit det alte zu tun.

Direktor: Müller, ich habe eine Notiz an die Zeitungen versandt. Es müssen Menschen kommen.

Müller: Kann ich Armeen aus der Erde . . . ? Ach so, Herr Direktor sind nich für det Klassische.

Direktor (entschlossen): Na, ich sehe, ich muß da persönlich eingreifen. Auf sein Personal kann man sich ja nicht mehr verlassen. Also Sie telephonieren an den Verein zur Verhütung von Fischvergiftungen, an den Verein zur Hebung der Muskelkraft und an die Kaserne der Garde-Dragoner und offerieren je hundert Billetts. Stück für Stück eine Mark. Entscheidung sofort. Sie sagen mir dann Bescheid, ja? Und Schultze, den Bureaudiener, stellen Sie auf die Straße. Er soll da ganz unverfänglich auf und ab promenieren, mit zwanzig Billetts in der Tasche. Und wenn bessere Leute vorbeigehen, dann kann er sie ansprechen und ihnen sagen: er hätte ganz zufällig 'n paar Karten für heute Abend; seine Herrschaften könnten nicht hineingehen; zurückgenommen würden die Billetts auch nicht; also dürfte er sie zu billigern Preisen abgeben.

Müller: Machen wir.

Direktor: Uebrigens: drüben der Fleischer Lehmann, von dem die Schauspieler sich vormittags und abends immer die warmen Würstchen

holen lassen — der Mann und seine Familie wären doch sozusagen moralisch verpflichtet, heute Abend hineinzugeben.

Müller: Herr Direktor, der Fleischer Lehmann und seine Frau sind noch jarnich aus unser Theater rausjekommen, seit wir det neue Stück haben. Allens wejen de Würstchen. Und jestern hat er jesagt, wenn wir mal eenen brauchten, der die Hauptrolle übernehmen soll, so als Aushilfe, dann sollten wir ihn blos rufen: er kennte det Stück schon auswendig.

Direktor: Dieses Interesse ist wirklich rührend. Nein, da muß ich mich erkenntlich zeigen. Also schicken Sie dem Manne — zehn Billetts für heute Abend und verbitten Sie sich seinen Dank.

Müller: Der wird nich danken, Herr Direktor. Wird aber alles besorgt, Herr Direktor.

Direktor (hängt ab, nach kurzer Weile wieder am Telephon): Amt VI 12304. Jawohl: Hier Direktor Schmidt. Herr Löwenstein selbst am Apparat? Tag, Onkel. Ja, ich bins. Dir ist schon mies vor mir? Mir vor Dir auch, aber was soll man machen? Wie gehts der Tante? Ich soll nicht so viel reden und gleich sagen, was ich will? Schön. Willst Du heute Abend zu mir ins Theater kommen? Noch nicht Schluß, nein, noch nicht! Du, Onkel, an Dir liegt mir auch gar nichts. Du zischst ja doch blos. Nu ja, Du hast recht, für Deine Billettsteuer kannst Du machen, was Du willst. Aber ich werde Dir 'n Geschäft vorschlagen. Ich schicke Dir hundert Billetts. Wenn Du die Nachmittag in Deinem Geschäft unterbringst, Stück eine Mark fünfzig, gehört die Hälfte von dem Gelde Dir. Was, Du willst noch meinen neuen Spazierstock als Zugabe? Auch das! Ich schicke ihn gleich mit. Adieu, Onkel (hängt ab. Geht ins Nebenzimmer, die Ordre zu erteilen. Kommt zurück. Es klingelt wieder) Hier!

Müller: Det Jeschäft bliebt, Herr Direktor. Die Vereine wollen. Die Kaserne will.

Direktor: Bravo! Versprechen Sie dem Wachtmeister zehn Zigarren —

Müller: Nee, det würde nur abschreckend wirken. Und denn habe ich jeden von die zehn Chauffeure drieben an die Straßenecke was versprochen: dafür müssen sie abends ihre Fahrjäste, wenn se noch in een anderes Theater wollen, immer blos hierher fahren.

Direktor: Bravissimo! Was haben Sie ihnen denn versprochen?

Müller: Pro Person zwee Mark. Na, sie werden noch Billetts für Sonntag nehmen.

Direktor: Glänzend. (Hängt ab, reibt sich die Hände. Es klingelt wieder) Ja.

Müller: Herr Direktor, Schultze hat auf der Straße einen Jürtelringkampf mit einen Herrn, der behauptet, er möchte janz jerne bei uns rein, aber er müßte abends in den Zirkus Busch. Schultze ruft um Beistand.

Direktor: Aber, lieber Müller, sagen Sie doch dem Schultze, er soll keine Dummheiten machen. Ich zwinge niemand dazu, mein Theater zu besuchen. 450 Plätze sind fort. Und die übrigen werden wir mit Hilfe der Schauspieler, Schauspielerinnen, Garderobieren, Zettelverkäufer, Bühnenarbeiter auch noch unterbringen. Am Ende verkauft man sogar noch ein paar Plätze.

Müller: Bei uns? . . . . Nu, man soll sagen . . . Schlimmstenfalls koofen Sie eenen, Herr Direktor!

Rundschau

Elisabeth Kött

Sie ist die Tochter armer Hausmeistersleute und vom Spielteufel besessen. Der treibt sie zur Bühne, wo sie als unbekannte Statistin verkümmert. An freien Abenden aber schult sie sich im Olymp der recht bescheidenen Provinzbühne an Anderen, schon Arrivierten, und wird schließlich entdeckt. Und dann turnt sie über ihren Finder und Wegebahner hinweg zum nächsten, der ihr den Zugang in die Großstadt ebnet. Und schwingt sich von diesem zu einem, der sie gesellschaftsfähig macht. Und schließlich wird sie eine Gräfin. Zuerst ist sie die Komödiantin pure et simple. Reift an dem Ersten zur denkenden Schauspielerin; lernt vom Zweiten die Freiheit und Leichtheit im Umgang; nimmt vom Dritten die stylisierte, hysterästhetische, nervöse Eigenkultur — und springt in die hocharistokratische, leere Ehe. Sie steigert sich von einem zum andern, wächst als Schauspielerin und bleibt innerlich leer, weil ihre unerfüllte Gier nach Erschöpfung ihres Könnens sie immer weiter und weiter treibt. Sie gibt ihren Körper und ist seelisch einsam. Durchs breite Bett führt der Weg zum Erfolg: auf der Bühne berückt sie, die immer an sich selbst Berauschte, die Massen, reizt, peitscht, kitzelt die Begehrlichkeit, lockt die Sinne. Und wird wieder zur Komödiantin. . . . Da bricht sie zusammen. Und geknickt kehrt sie zum Ersten zurück: daß er sie führe zur wahren, kulturspendenden Kunst. Auf Kraftwagen fährt sie mit einer eigenen Truppe in feindsprachliches Land, um deutsche Kultur zu spielen. Und stirbt irgendwo im Ungarland, selbstverzehrt, eine traurig erlöschende Flamme, und findet ihr Grab zwischen Selbstmördern und Geächteten. . . .

Dies ist nämlich eine österreichische Schauspielerin. Bei Bahr hieß sie die Rahl, und Rudolf Hans Bartsch nennt sie ‚Elisabeth Kött'. Und bei beiden ists die gleiche Sucht: das Leben der Heimat in seiner leidenschaftlichsten Aeußerung zu erkennen. Und bei Bartsch vielleicht überdies das Bewußtsein der eigenen dramatischen Unzulänglichkeit. Aber die heiße Liebe ist da, die drängende Freude am Tanz und Sang und Spiel und landfahrendem Komödiantentum; das pulsende Blut der vielsprachigen Völkermischung. Das Problem Theater gipfelt für ihn in der Frau: weil er, wie alle Oesterreicher, trotz seiner kraftvollen Männlichkeit, die höchste Steigerung der Kunst im Weibe sieht. Und das Theater erscheint ihm als Politikum: denn seit altersher ists die Bastei deutscher Kultur und erster Angriffspunkt für die Steine anderssprechenden Pöbels. Bahr ist der geistreiche, kritische Zeichner und ziseliert; Bartsch der ursprüngliche, lebensvolle Gestalter, und haut aus formlosem Gestein sein Bildnis — und verbaut sich bisweilen. Aber die Liebe, eine schöpferische, verwirrende, lebensstrotzende Liebe zum Theater ist ihm zu eigen.

Hugo Alt

Der neue Björnson

Wenn der junge Wein blüht, gärt es im alten." Der Lenztrieb der Zwanzigjährigen weckt den Johannistrieb der Fünfzigjährigen.

Und ein fast Achtzigjähriger ist jung genug, aus dieser Unverwüstlichkeit der steigenden Säfte ein Lustspiel zu destillieren, in dem zwei und ein halber Mann am süffigen Moste von acht lieben Weibchen sich berauschen. Der Probst Hall verlobt sich mit Helene Arvik, weil er als Witwer das Runde, Unberührte liebt. Wilhelm Arvik möchte mit Halls Tochter Alvilde, wenns sein kann, bis Australien reisen, weil sein Weib und seine drei Töchter ihm durch falsche Eheideen und Heimlichkeiten das Haus verleidet haben. Aber der unbändige Kapitän Tonning läßt sich von der Umworbenen auf ein Jahr zur Abklärung und Gärung über See schicken. Frau Arvik betrachtet die Ehe- und Liebeserlebnisse ihrer Töchter wie ihre eigenen, denn auch in ihr gärt trotz der Entfremdung vom Gatten der alte Wein. Doch als nach einer häuslichen Szene Arvik Ernst macht mit seiner Abreise, entdeckt sie auf vereinsamtem Lager ihre Schuld an der Verwirrung ihres Heims, dem zu den Töchtern nur der Sohn fehlt, um der Zerfahrenheit weiblicher Wirtschaft ein Halt zu gebieten. Die Ideen von Selbständigkeit des Weibes und herrischem Schalten und Walten in der Ehe geben schmählich in die Brüche. Aus alten Heften steigt ihr der Duft vergilbter Brautstandsgedichte wieder ins Geblüt. Und da steht Arvik plötzlich wieder vor ihr. Seine Reise ging nur bis zur Landungsbrücke. Denn die kluge Alvilde hat vorgezogen, allein zu reisen. Die Sinfonia Domestica kann in voller Lustspielharmonie ausklingen.

Aber kein nordischer Strauß hat sie komponiert, der uns mit neuen, unerhörten Klangmischungen berauschen möchte. Einer, der seinen Anfängen fast unbeirrt treu geblieben ist, schuf dies Scherzo und dies Finale. Seit den ‚Neuvermählten' und dem ‚Handschuh' hat er seine Ehephilosophie nicht gewandelt: sein Denken und Fühlen ist gut bürgerlich geblieben. Dem Revolutionär der Gesellschaftsformen, seinem großen Freund und Gegner Ibsen, hat er stets mißtraut, und wenn man will, kann man aus diesem Björnsonschen Bund der Jugend und des Alters manch ironische Wendung gegen den Dichter der unverstandenen Frau und der brüchigen Ehe heraushören. In diesem Epilog erwachen keine Toten, sondern der junge Wein blüht und runde Jungfräuleins lachen über die Ehelehren des Apostels Paulus, um dann doch den geliebten Mann den Herrn sein zu lassen. Der Nordlandsrecke mit dem stolzen Agitatorenpathos ruht sich hier aus am häuslichen Herd und spricht helle und klare Worte reifer Altersweisheit, spielt mit den Möglichkeiten vielverschlungener Paarungsinteressen, schlägt auch einmal possenhaft gelaunt mit der Bärentatze drein. Und so fließen drei Akte leicht und lustig hin, ohne allzuviel Gedankenballast, mit lustigen, freien Dialogwendungen und im beschleunigten Rhythmus lockerer Szenenführung ohne architektonische Peinlichkeit. Nicht die Lehre dieses Lustspiels, nicht seine an flüchtig angeschlagenen Motiven reiche Handlung sind das Fesselnde und Zwingende, sondern der Geist einer warmherzigen Jugendlichkeit und Heiterkeit.

Diesen Ton hielt auch die deutsche Uraufführung des neuen Björnson im dresdner Schauspielhause fest. Helles Mädchenlachen herrschte zwischen den Landhäusern am sonnigen Fjord, und auf scherzbereite Anmut war dies nordische Familienidyll gestimmt. Lothar Mehnert erquickte durch feinsten, überlegenen Humor, und Klara Salbach entdeckte eine gesunde, derbe, bürgerliche Laune in ihrer Heroinenseele. So hielt über leichte Ermattungen

hinweg die gute Stimmung aus bei dem leichtgebauten, liebenswürdigen Alterswerk eines ewig Jugendlichen.

Felix Zimmermann

Chiquito

Chiquito, ein baskischer „Pelotari", liebt die schöne Pantschika, die aber von ihrer Mutter und dem rohen Bruder Eshkerra einem reichen Bewerber zugedacht ist. Bei einem Volksfest kommt es zwischen den beiden Männern zum Streit. Eshkerra verwundet Chiquito zu Tode und muß sich vor den Verwünschungen der Menge zu seiner Mutter flüchten. Alsbald ist aber das Haus von den Häschern umzingelt, und als Pantschika erfährt, daß Chiquito gestorben ist, verrät sie das Versteck des Mörders. Von ihrer Mutter verflucht und aus dem Hause gestoßen, sucht Pantschika den Tod in den Wellen. Fischer retten sie und bringen die Fiebernde in ein nahes Nonnenkloster, wo sie nach längerem Siechtum stirbt, in den Armen Chiquitos, den man fälschlich totgesagt hatte.

Dieser Stoff, an und für sich hinreichend wirksam, wird noch wirksamer durch das pittoreske Lokalkolorit, und der Textdichter Henri Cain hat keinen der Stimmungsbehelfe außer acht gelassen, die in diese vier knappen, hurtigen Akte Abwechslung bringen können. Die Poesie der pyrenäischen Landschaft, ein Sonntagsmorgen mit dem festlichen Trubel des Dorfplatzes. Orgelbrausen und Lärm der Zecher, baskische Tänze, Fandango, Aureskn und Arin-Arin, Gesänge der Hirten, das Innere des Klosters mit den Chören der Nonnen: dies alles ist so logisch in die Handlung eingeflochten, daß dadurch auch dem Komponisten ein ganz bestimmter Weg gewiesen war.

Jean Nouguès, eine große Hoffnung der jüngsten französischen Schule, ist in seiner Partitur diesen Effekten nicht ausgewichen, hat sie im Gegenteil resolut und vielleicht etwas zu prononziert verwendet. Es liegt darin, bei aller Innerlichkeit seines Stils, vielleicht eine bewußte Auflehnung gegen die allzu intransigente Manier Debussys, die Furcht, in eine Nachahmung dieses subtilen Dämmerungssängers zu verfallen. Nouguès ist vor allem Theatraliker, im besten Sinne dieses so vielfach mißdeuteten Wortes, und jeder der vier Akte ist in seiner harmonisch umrissenen Stimmung charakteristisch für diese im heutigen Musikleben seltene Begabung. Die Abendruhe des Bois d'Olette, der Zwiegesang der Liebenden vor der Marienstatue, das melancholische Chanson des Ziegenhirten: das gibt ein Ensemble von bestrickender Natürlichkeit. Im grellen Gegensatz dazu stehen die überschäumend tolle Fröhlichkeit des Pelotarifestes auf dem Marktplatz, die schrillen Signale des Hay! Hay! beim Turnier, der nervenpeitschende Akzent des Zweikampfs, das Furore der Schlußszene. Der dritte Akt, in Dekoration und Handlung einem ins Baskische übersetzten Goya ähnelnd, steigert sich zu einem elementaren Zusammenstoß menschlicher Leidenschaften, um dann in dem einfachen, ergreifend wehmütigen Klosterbilde zu verebben. Die Manie des Leitmotivs, mit Recht von der französischen Schule abgeschworen, kennt auch Nouguès nicht; aber dafür hat er eine ingeniöse Verwendung baskischer Motive, oft nur einzelner Phrasen, derart durchgeführt, daß die Charakteristik der handelnden Personen dadurch fein und treffend zugleich bewerkstelligt wird. Seine melodische Erfindung ist übrigens sehr reich, ohne je banal zu werden, und da er über eine bei seiner Jugend verblüffend ausgeglichene Orchestrierung verfügt, hat er durchwegs ein einheitliches Kolorit wahren können, das

den Charakter der lyrischen Oper kräftig betont, ohne in das Extrem von Debussy und Konsorten zu verfallen. ‚Chiquito‘, die jüngste Uraufführung der pariser Opéra-comique, kann demnach als eine verheißungsvolle Etappe auf dem Verjüngungswege des französischen Musikdramas begrüßt werden. Franz Farga

Lia Rosen

Im Verein für Kunst rezitierte ein zartes, schmächtiges Püppchen, Lia Rosen, dessen künstlerische Empfindungen ungewöhnlich stark vibrieren. Ein Kind mit schwarzen, unruhigen Augen und sacht gewölbten, breiten Brauen, ein Kind, auf dessen dunkel getöntem Gesicht unbestimmte Regungen: Erwartung, Keuschheit und halb verflüchtigte Naivität schweben. Der erste und letzte Eindruck ist: beseelte Anmut; das stärkste Element ihrer Kunst: Lyrik. Sie hat etwas Sehnsüchtiges in ihrer Art und, wie mir scheint, manchmal noch Scheu, ihr Inneres zu entblößen. Sie hat den Willen zum Heroischen, der im Edward-Refrain unvergeßliche Eindringlichkeit gewann, aber nur die Kraft zum Lyrischen und selbst noch in ihren besten Leistungen eine intellektuelle Unreife, die sich in krassen Betonungsfehlern äußert und sich nur mit um so reiferer Intuition entschuldigen ließe.

Am stärksten empfand ich die Intensität ihrer Erlebnisse. Während sonst die Uebertragungen des Schauspielers nicht durch persönliches Mitgefühl bedingt zu sein scheinen, fehlt dieser Künstlerin die Kraft, den Zuhörer so stark zu erschüttern, wie sie selbst mitfortgerissen wird. Ihr Gefühl dringt nicht so sehr durch, wie es der Zuschauer in ihr wallen sieht. Und nur langsam fühlt er sich in ihren Bann geschlagen. Bis dahin bleibt er kühler als sie: er hat sie, nicht sie ihn. Sie löst sich in Empfindungen auf, Tränen feuchten ihre Wimpern, die Hände falten sich wie zum Gebet, und das Gefühl dringt aus dem Innern bis zu ihren Zügen, sie verschönernd, vor. In den Gurre-Liedern war sie ganz die vornehme Dulderseele, als die Marie Herzfeld den Künstler und Menschen Jens Peter Jacobsen charakterisiert hat. Hier zeigten sich ihre Mängel am wenigsten deutlich, aber gerade in dieser Verwischtheit offenbarte sich, wie fest sie noch sitzen. Die Rosen trägt nämlich alle Gedichte ohne tieferes Verständnis für den geistigen oder seelischen Gehalt der Einzelheiten vor. Offenbar ist sie so stark von der essentiellen Empfindung des Ganzen beherrscht, daß sie den Wortlaut des Gedichtes nur noch als unterlegten Text zur Melodie dieses Grundgefühls empfindet. Ich möchte das der zweifachen Art, Lieder zu komponieren, vergleichen: entweder wird die Empfindung des ganzen Gedichtes ohne Rücksicht auf Einzelheiten vertont, oder sie wird Wort für Wort, Bild für Bild in Musik übertragen. Lia Rosen scheint jetzt in einer Uebergangsperiode zu leben. Sie spürt ihren Defekt, will ihn verbessern, wechselt aber ihren Vortrag unorganisch, verbiegt manche schönen, fadenklaren Linien und zerstört ein Crescendo durch zu früh einsetzende starke Töne. Das alles sind geringe Fehler für eine Dutzendschauspielerin, aber Flecke an einem so reinen Talent. Wenn die Rosen in die rechte Zucht kommt, wird sie wohl die verfrühte Begeisterung mancher Kritiker rechtfertigen. Und ihre schüchtern schlichte Kindlichkeit wird den Berlinern helfen, einen rechten Abscheu zu gewinnen vor der pretiösen Naivitätsmache der Orloff und dem süßlichen Geseufze der Eibenschütz. Sie scheint die einzige zu sein, mit der man sich heute an

,Hanneles Himmelfahrt' beteiligen möchte. Felix Stössinger

Leipziger Theater

Anton Hartmanns Schauspielhaus befindet sich schon seit Jahren auf dem Tiefpunkt. Die Sucht, literarische Neuheiten zu bringen, die an sich fruchtbringend sein kann, ist hier zu einer albernen Hetzjagd ausgeartet, so daß natürlich an Liederlichkeit und Flachheit der Einstudierung das Menschenmögliche geleistet wird. Daß diese Bühne sich den Luxus gestattet, alljährlich eine Anzahl Bühnengrößen, Kainz, Sarah Bernhardt und die Sorma, zum Gastspiel heranzuziehen, wäre nur dann ein Verdienst, wenn die Gäste nicht gezwungen wären, in einem so miserablen Milieu, zwischen viertklassigen Schauspielern und unter beschränkten Regisseuren, sich zu tummeln. Viel besser ist es um das Stadttheater Robert Volkners auch nicht bestellt. Volkner verfügt zwar über ein halbwegs brauchbares Ensemble und über tüchtige Regisseure, wie Adolf Winds und Hans Loewenfeld; aber eine Abneigung gegen alles, was Literatur heißt, läßt es bei ihm zu keiner Tat kommen. Für derlei gabs ein Verstehen und Verzeihen, so lange dem Stadttheaterdirektor die erbetene städtische Subvention verweigert wurde. Jetzt hat er sie — und alles bleibt beim alten. Höchstens, daß die Ergebnisse einer literarischen Unternehmung noch traurigerer Natur sind als früher. Diesmal hieß die literarische Tat ,Die Tragödie' und war das bisher unaufgeführte ,Künstlerdrama' eines Herrn Robert von Erdberg.

Der reiche Bildhauer Eberhard Volkmar hat dem armen Kollegen Olden die Idee zu einer Gruppe ,Die Tragödie' erzählt, und der hat, in unzähmbarem Drange, „geradezu von einem Haß gegen das Motiv beseelt", sich auf den Marmor gestürzt und die Idee materialisiert, das Bildwerk geschaffen. Dann hat er dem Freunde alle Rechte an das Werk verkauft und ist in die Welt gegangen, um zu verbummeln. Als er eines Tages wiederkommt, ist Volkmar, als Schöpfer der ,Tragödie', eine Berühmtheit geworden; zugleich ein Geängsteter, Gepeinigter, weil er fühlt, daß er dem unverdienten Ruhm nicht gewachsen ist und ein zweites Werk, das sie alle von ihm erwarten, das namentlich seine Frau von ihm verlangt, nicht wird zustande bringen. Das Schlimmste aber ist, daß Olden seine Urheberschaft an dem Bilde wieder geltend machen will. Das ist der erste Akt. Zwei weitere handeln von der Feigheit Volkmars, der sich nicht entschließen kann, der Oeffentlichkeit und seiner Frau das von Olden geforderte (ibsenistisch idealgeforderte, nicht etwa um des eignen Nutzens willen verlangte!) Geständnis zu machen. Er macht einen Ansatz. Es geht nicht. Er versuchts noch einmal. Unmöglich. Er wills zum dritten Mal probieren. Umsonst. Und der arme Eberhard Volkmar muß sich erschießen, weil das Stück ,Die Tragödie' heißt.

Daß in diesem Vorwurf wirklich ein paar verwertbare Probleme stecken, ist dem Autor entgangen. Zum Beispiel ist es ja gar keine ausgemachte Sache, wer als Urheber des Ganzen zu gelten habe. An diesem Punkte könnte ein Künstlerdrama ansetzen: wie die zwei miteinander um den Ruhm ringen, der schöpferische und der ausführende Geist. Auch die Frau, die immer hinter dem Gatten steht und zum Schaffen treibt, wäre ein Problem. Aber daran geht Robert von Erdberg achtlos vorüber. Er schreibt ein Theaterstück und, da er weit mehr will, ein schlechtes. Es langt zu nichts. Ein paar Semester Kunstgeschichte, mit denen der Autor

hier Waschzettelreklame trieb und ein paar angelesene Weisheiten machen, selbst wenn die Gabe hinzutritt, über die albernsten Dinge stundenlang tiefsinnig zu reden, noch kein Drama.

Nun hat der Direktor Volkner wieder für ein paar Monate unsre literarischen Forderungen eingelöst und kann ausruhen. Die hiesige Presse — und das ist ein besonderes leipziger Kapitel — stört seinen Frieden nicht. So wird hier alles immer gehen, wie's heute geht. Und auch das jüngst ausposaunte Projekt eines neuen Theaters ist nicht dazu angetan, allzuviel Hoffnung in die Reihen der Mißmutigen zu tragen. Der neue Direktor, Hermann Haller, ist uns kein Fremder mehr: er hat in Leipzig ehedem das Vaudeville und den Schweineschwank eingeführt. Immo vero . . . . . .

Walter Steinthal

Doktor Eisenbart

Diese Dichtung zerklafft in eine Tragikomödie und ein Lustspiel. Die Tragikomödie: der Betrüger glaubt dem eigenen Betrug; das Lustspiel: er muß sterben, wenn nicht die Herzogin ein Kind gebiert, und hierfür sorgt sein Famulus Graf Dürrbahn auf die gleiche wunderlose Weise, wie in verwandtem Zusammenhange der Macchiavellische Callimaco und der Dreyersche Ammenkönig. Jenes tragikomische Motiv ist ungemein glücklich gefunden: die wache, die gegriffene, gesehene, gehörte Welt wird ein Wunder- und Traumgebiet, die Existenz lebt in den Wurzeln, und mit ihr erbebt das Weltall; die Gesetze bersten, und die Menschen verstehen die Welt nicht mehr. Falckenberg hätte jenes Motiv in das Zentrum seines Werkes stellen müssen; es wird nebensächlich behandelt und in seiner gedanklichen Tiefe und szenischen Fruchtbarkeit nicht ausgenutzt.

Es fehlt auch dem zweiten Teil weder an sprachlichen Schönheiten, noch an guten Erfindungen, teils motivischer Natur, wie das Gebet an die Glücksgöttin, teils thematischer, wie die Rettung Eisenbarts durch den zum Henker gewordenen Hanswurst und seine fröhliche Urständ. Dennoch ist das Werk ein, wenn auch nicht geringer, Torso.

Es erscheint unbegreiflich, daß dies Stück dem berliner Publikum durch einen Verein, die Neue Freie Volksbühne, zum ersten Mal vorgeführt wurde: wenn es auch als Ganzes den letzten Forderungen der großen Komödie nicht genügt, so ist es doch selbst in den schwächern Partien ein zugleich formengerechtes und dichterisches Lustspiel, und unsre heitere Bühnendichtung ist wirklich nicht so reich, daß die berliner Bühnen auf dieses trotz seinem brüchigen Wesen wertvolle Stück verzichten könnten.

Albert Heine war ein vorzüglicher, teilweis unübertrefflicher Eisenbart; es beruht in seinem Wesen und Temperament eine tiefe Verwandtschaft mit dieser Gestalt: ihm eignet etwas vom Komödianten im alten guten Sinne des Wortes, etwas Un-, etwas Widerbürgerliches, Fahrendes, und so bildete er, im Gegensatz zu der vornehmern, aber blässern und nuancenlosern Auffassung der mannheimer Uraufführung, einen derben, frechen, von tausend Winden angewehten, eisernen Stehaufferl, der dann zuletzt, satt der Welt, ein starkes, menschenfernes und -feindliches abseitiges Glück sich aufbaut. Doch müßte er um ein weniges mehr die feine Menschlichkeit des Charakters betonen und etwas von einem Possenreißer wider Willen andeuten, weil man alsdann die monogamischen Skrupel und Innigkeiten in höherm Maße glauben würde.

Ernst Lissauer

Aus der Praxis

Die gewölbten Bühnenwandungen

von Friedrich Weber-Robine

Es ist eigentlich verwunderlich, daß man Jahrzehnte hindurch bei der unveränderten Form des Bühnenbildes geblieben ist. Erst die jüngste Zeit hat einen Wandel geschaffen, indem einige Bühnentechniker neue, durchgreifende Vorschläge gemacht haben. Auch Direktor Max Reinhardt in Berlin gehört zu den Erfindern und sogar Patentinhabern neuerer Systeme. Den Anfang aber machte Mariano Fortuny vor etwa vier Jahren mit einem Entwurf gewölbter Wandungen. In früherer Zeit ist zu diesem Zweck ein Gerippe aus Kautschukrohren oder ähnlichem Material benutzt und ein dieses Gerippe verhüllender Stoff aufgespannt worden, damit die vorgeschriebene gewölbte Form erzeugt werden konnte. Die Bühnenmeister haben dabei aber viel gestöhnt, denn das Aufblähen und Entlüften nimmt nicht nur viel Zeit, sondern auch unverhältnismäßig viel Kräfte in Anspruch. Bei unzureichenden Kräften erfolgt das Aufblähen der einzelnen Kammern ungleichmäßig, und die Sache selbst leidet in ihrer Wirkung. Aber auch die Aufrechterhaltung eines gleichmäßigen Druckes ist nicht leicht durchführbar, und um diesen Mängeln abzuhelfen, hat Mariano Fortuny eine Vorrichtung geschaffen, welche aus zwei konzentrischen, parallelen durch Bindeglieder in Entfernung von einander gehaltenen Stoffflächen besteht, und ferner aus einem über der Stofffläche angeordneten Futter und entsprechendem durch die Wölbeform vorgeschriebenem Gestell. Die Wölbung wird in der Weise erzeugt, daß der von den beiden Stoffflächen eingeschlossene Raum durch einen Ventilator oder dergleichen mit Luft oder Druck ausgefüllt wird, so daß nach dem Aufblähen die Stofffläche die gewünschte Wölbung erhält. Es wird hier in dem Raum zwischen dem Futter und der einen Stofffläche eine Luftverdünnung erzeugt, wobei sich zugleich das Futter einwärts bewegt und glatt spannt und dadurch die glatte innere Wölbung erzeugt. Die beiden Stoffflächen sind durch Bänder mit einander verbunden, und zwar in der Weise, daß, wenn das Aufblähen der Kammern vorgenommen wird, ein zwischen konzentrischen Flächen liegender Raum entsteht, der die Form eines Teils einer Kugelfläche hat, und dessen Dicke der Entfernung zwischen den beiden Flächen entspricht. Die zwischen den beiden konzentrischen, an den Kanten mit einander vereinigten Flächen liegende Kammer ist an zwei Gestellen befestigt, von welchen sich das eine auf dem senkrechten Halbkreis, das andre auf dem wagerechten befindet. Beide Gestelle sind gelenkig mit einander verbunden.

Will man diesen Kugelhorizont, wie man ihn jüngst bezeichnet hat, aufstellen, so füllt man den zwischen den beiden Flächen befindlichen geschlossenen Raum durch einen Ventilator oder sonstwie mit Luft oder Druck, wobei die Kammer die gewünschte gewölbte Form herbeiführt. Damit die Wölbfläche aber ganz glatt wird, beklebt man die innere Fläche mit einem Futter von geringerer Größe als die äußere Fläche. Durch einen Druck auf die Kante bewegt es sich einwärts und spannt sich, wobei man sich des Mittels der Luftverdünnung bedient. Deren Grad ist zu regeln durch Anbringung von doppelten Luftsaugern am Ventil, von welchen der eine in den Innenraum, der andre in die Atmosphäre mündet, und je nach Bedarf den Querschnitt der beiden Sauger mit Bezug auf einander verändert. Der Vorrichtung spricht man die Eigenschaft

geringer Raumbeanspruchung und leichter Handhabung zu. Sie wird mittels eines Rahmens an Seilen aufgehängt und durch ein Gegengewicht ausgeglichen.

Fortuny hat dann neuerdings, etwa vor einem Jahr, eine Vorrichtung zur Herstellung gewölbter Wandungen gebracht, und zwar in der Einsicht, daß bei seinem frühern System durch das Entstehen kleiner Undichtungen in der Wandung des durch Druckluft hergestellten Horizontes infolge des starken Luftdrucks immerhin Unzuträglichkeiten möglich wären; und er faßte ferner ins Auge, daß man zur Erlangung des genügend hohen Luftdrucks eine Luftpumpe benützen könne, während das Absaugen der Luft wegen des geringen erforderlichen Unterdrucks durch einen Ventilator zu bewerkstelligen wäre. Somit hatte sich die in der Theorie dem Gegenstand zugeschriebene leichte Handhabung nicht gezeigt, weil beim Zusammenlegen jede Falte in dem durch Druckluft gefüllten Hohlraum gewissermaßen einen kleinen Ballon bildete und auch ein Absaugen der Luft nicht möglich war, da infolge des Zusammenziehens der in der Nähe liegenden Wandungen Teile der übrigen Hohlräume von dieser abgeschlossen wurden. So konnte also die ursprüngliche Einrichtung dem Zweck einer großen Bühne, welche schnellste Verwandlungsmöglichkeit und auch Beseitigung erfordert, nicht entsprechen. Infolgedessen hat Fortuny die die eigentliche gewölbte Fläche bildende, nur an ihren Kanten befestigte lose Stofffläche in Verbindung mit einer zweiten Stofffläche gebracht, welche durch geeignete Stützvorrichtungen schnell zu einem Hohlkörper umgewandelt werden kann, der rasch die nötige Steifheit erhält. Er nimmt fernerhin die Luftabsaugung zwischen beiden Stoffflächen, wie es früher auch geschehen ist, zu Hilfe, weil dann die leicht versteifte innere Stofffläche, infolge des äußern atmosphärischen Druckes, gespannt wird. Nunmehr ist auch die Luftpumpe überflüssig geworden, und das Zusammenlegen der Vorrichtung kann schneller als ehedem bewirkt werden. Besonders gute Dienste werden die gewölbten Wandungen dort leisten, wo man den Horizont oder die Kuppel einer Kirche darstellen will. Sie sind aber auch für photographische Zwecke und für alle Fälle geeignet, in denen ein konkaver Hintergrund für die Szenerie wünschenswert erscheint. Fortuny ist sogar der Meinung, daß seine neue, verbesserte Vorrichtung in Konzertsälen oder sonstigen Versammlungsräumen vorübergehend zur Schaffung besonderer Raumabteilungen geeignet ist, um akustische Wirkungen zu erzielen, oder die akustischen Verhältnisse des Raumes zu verbessern. Bemerkenswert ist an der neuen Vorrichtung, daß die Wölbungsform den mannigfachsten Veränderungen zugängig ist, weil erforderlichenfalls gewisse Teile entfernt oder andre von beliebiger Form hinzugefügt werden können, so daß also nicht immer die straffe Beibehaltung der Halbkugel oder Viertelkugel erforderlich, sondern auch die Bildung andrer, geometrisch ähnlicher Formen möglich ist.

(Schluß folgt)

* * *

Annahmen

Hans Franck: Der Herzog von Reichstadt, Fünfaktiges Trauerspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Herbert Hirschberg und Wenzel Goldbaum: Das Erholungsheim, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Max Neal und Franz Wolff: Leutnant der Reserve, Dreiaktiges Lustspiel. Magdeburg, Stadttheater.

J. V. Widmann: Ein greiser Paris, Ein Akt. Wien, Burgtheater.

Johannes Wiegand: Weltwende, Schauspiel. Meiningen, Hoftheater.

Franz Woas: Eine Hochzeit in Hongkong, Einaktiges Lustspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

25. 11. Gebhard Schätzler-Perasini und Richard Keßler: Der von Rambow, Dreiaktiges Lustspiel. Chemnitz, Neues Stadttheater.

27. 11. Robert von Erdberg: Die

Tragödie, Dreiaktiges Künstlerdrama. Leipzig, Neues Stadttheater.

Hans Hauptmann: Sturmlied, Vieraktiges Lustspiel. Hannover, Hoftheater.

Karl Schönherr: Ueber die Brücke, Vieraktige Komödie. Wien, Burgtheater.

30. 11. Eduard Eugen Ritter: Der Ehefachmann, Vieraktiger Schwank. Eisenach, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

de Feraudy: Pariser Moral, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Andstey: Die Messingvase, Schwank. London, Vaudeville.

Rudolf Besier: Don, Charakterkomödie. London, Haymarket Theatre.

Romain Coolus: Das Risiko, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Théâtre Réjane.

Léon Hennique und Johannés Gravier: Jarnac, Fünfaktiges Historisches Drama. Paris, Odéon.

M. Hoffe: Das kleine Dämchen, Schauspiel. London, Whyndhams Theatre.

Henri Lavedan: Sire, Fünfaktiges Drama. Paris, Comédie.

Antony Mars und A. de Vei: Evas Revanche, Schwank. Paris, Palais Royal.

W. Somerset Maugham: Smith, Lustspiel. London, Comedy.

Emile Moreau: Der Prozeß der Jeanne d'Arc, Vieraktiges Historisches Drama. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Arpad Pasztor: Der Dritte, Schauspiel. Budapest, Nationaltheater.

J. M. Synge: Die Hochzeit des Kesselflickers, Zweiaktiges Lustspiel. London, Afternoon Theatre.

Die Presse

1. Bernard Shaw: Heuchler, Komödie in drei Akten. Kleines Theater.

2. Hennequin und Veber: Im Taubenschlag, Schwank in drei Akten. Residenztheater.

Berliner Tageblatt

1. Das Seil ist bereits gespannt, doch das Tanzen will noch nicht immer gelingen. Die Bitterkeit dieses Humors aber spricht vernehmlich wohl nur für die Bürger der Stadt London.

2. Der zweite Akt ist in seiner Weise ausgezeichnet. Man braucht sich des herzlichen Lachens über diese drolligen Frechheiten nicht zu schämen. Der erste Akt ist ein wenig breit, der dritte bringt dann noch ein paar hübsche Einfälle.

Morgenpost

1. Ein Hintertreppenroman, mit ein paar Tropfen Ironie-Essig abgespritzt. Die paar Tropfen sind immerhin gut.

2. Was dies Stück unterscheidet, das ist der Witz, der Humor, die Lustigkeit, die es in jeder Nuance begleiten, und die — so derb und gewagt sie auch sind — doch immer liebenswürdig und charmant bleiben.

Börsencourier

1. Shaw ist nicht der Mann banaler Sentimentalität. Zur bittern Gesellschaftskritik wird auch diese Komödie bei ihm. Aber nicht so scharf wie sonst ist hier sein Witz, nicht so beißend wie sonst sein Spott.

2. Zwei Meisterjongleure operieren da vor uns, nehmen immer mehr buntschimmernde Kugeln zur Hand und wirbeln sie durcheinander, daß man kaum zu folgen vermag.

Lokalanzeiger

1. In dieser ersten dramatischen Gabe keimen alle Vorzüge und Schwächen Shaws, die sich mit der Zeit zur vollen Blüte entwickelten.

2. Es war der lustigste, amüsanteste Unsinn, der da in den extravaganten Spannungen einer grotesken Theaterlaune über die Bühne tollte.

Vossische Zeitung

1. Die sozialkritische Tendenz liegt noch so bloß, daß man sie mit Händen greifen und ihre dicken Stränge aus einem schlecht organisierten Stück herausnehmen kann.

2. Man lacht über das verwegene Geschick der Mache, die burlesken Situationen und die flotten Dialoge. Zwei so bewährte Amuseure wissen eben auch aus bekannten Typen und Motiven ein unterhaltsames Stück herzustellen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 51
16. Dezember 1909

Das Problem der Schuld / von Theodor Lessing

Es ist für den modernen Menschen Glaubensartikel geworden, daß die Begriffe von Schuld und Sühne überwunden und durch den modernen Kausalitätsbegriff hinfällig geworden sind. Man kann, so sagt man, nicht mehr von Schuld, Freiheit, Sühne im Drama reden, seitdem man gelernt hat, daß jeder Mensch der Schnittpunkt sämtlicher Relationen des Kosmos, daß alles menschliche Erleben und Tun fortwährend durch außerpersönliche Ursachen determiniert ist. Es kommt hier zunächst nicht auf die Frage an, ob es innerhalb des Seelenlebens wirklich etwas wie Kausalität und Determiniertheit gibt und geben kann. Diese Frage (eine der vielen falsch gestellten Fragen der Psychologie) würde weitgehende philosophische Erörterungen nötig machen. Es genügt für die Erkenntnisse der Theaterästhetik und des Dramas vollständig, wenn wir uns klar machen, daß der viel zitierte Unterschied von Kausalitätsbegriff und Schuldbegriff gar nicht existiert, daß vielmehr hinter Kausalität und Schuld genau der gleiche metaphysische Grundirrtum lauert. Begriffe wie Schuld, Zweck, Motiv, Freiheit gehören genau wie der menschliche Kausalitätsbegriff zu jenen sinngebenden Faktoren des Bewußtseins, die überhaupt erst eine Oekonomie des von uns stündlich erlebten Lebenschaos möglich machen. Was hinter diesen Begriffen steht, das ist das gleiche Bedürfnis nach Beruhigung und Abschluß, das überhaupt in jeder Auswertung und in jeder Sinngebung erlebter Lebenstatsachen zum Ausdruck kommt. An und für sich ist beständig alles in allem. In jeder Tat wirkt nicht nur der Täter, sondern die ganze Welt. Im Erkennen und Wollen des Menschen hängt alles mit allem zusammen. Wenn wir aber Leben bewußt machen oder bewerten, so können wir gar nicht anders, als Milliarden Elemente um ein einzelnes, willkürlich herausgehobenes Element zu zentrieren. Indem wir von Schuld oder Kausalität reden, heben wir unter Uebersehung von Millionen feiner Flutungen und Variationen ein einzelnes Moment willkürlich hervor, das im wirklichen Geschehen doch

immer nur aus dem Zusammenhang mit allen übrigen Weltelementen seine Bedeutung zugewogen erhält. Wir erklären etwa irgend ein spezielles Motiv für die Ursache, daß eine Handlung so und nicht anders ausfällt. In Wahrheit könnten wir Motive für menschliches Tun mit genau demselben Rechte in den Sternen suchen, oder in der zufälligen Tatsache, daß im Augenblick der Tat es geregnet oder die Sonne geschienen habe.... Ich rühre damit vielleicht an das tiefste aller psychologischen Probleme. Man frage in Gefängnissen und Zuchthäusern, wie Menschen Täter ihrer Taten geworden sind. Man befrage eine beliebige Straßendirne, wie sie erst einmal, dann zweimal, schließlich für immer auf den Verkauf ihres Leibes verfallen ist. Man befrage Trinker und Morphinisten. Sie alle könnten antworten, wie der Oedipus des Sophokles, der gebrochen, ein blinder Greis, kopfschüttelnd vor dem eigenen Schicksal steht: „Und also kam ich unbewußt, wohin ich kam". Kein Menschenleben, das nicht auch vollkommen andre Möglichkeiten der Entwickelung in sich geborgen hätte. Kein Menschenleben, dessen Tugend nicht auch Gnade und Gesundheit, dessen Schuld nicht auch Unglück oder Krankheit genannt werden könnte. Damit will ich nicht im mindesten die Macht persönlicher Schwäche, die Unterschiede an Hemmungen, Widerstand, moralischer Kraft ableugnen — aber schließlich hängt der Fall des Würfels an einem Zufall. Gib dem Menschen einen andern Rock und er ist ein andrer. Ich bin ein andrer in Jagdstiefeln als in Ballschuhen, im Radlerrock als im Talar. Anders in einsamer Heide, anders auf den Boulevards der Weltstadt. Anders, wenn ich Geld besitze, anders in Sorge um den Verdienst des nächsten Tages. Und alle Handlungen und Handlungsentscheide hängen an Zufällen und Bagatellen. Wie kommen des Menschen Heiraten, Freundschaften, Liebesbündnisse zustande? Hans geht aus, um Grete zu freien, trifft auf dem Wege Käthe, freit um Käthe, wird vielleicht von Käthen abgewiesen und ist dann tief überzeugt, in seinem ganzen Leben nur eine Einzige geliebt zu haben, nämlich — Anna. Eine neue Konstellation, eine veränderte Umgebung, und alle Pläne, Vorsätze, Eide, Motive sind hinfällig. Was der Mensch für die Konstanz seines Charakters hält, ist die konstante Bequemlichkeit seines Reagierens auf eine sich relativ immer gleichbleibende Umwelt. Was war doch die letzte Ueberzeugung aller, die etwas vom Menschen verstanden? Wahnsinn! Wahnsinn! Nirgendwo lückenlose Kausalketten. Ueberall jedes mit jedem verwoben, auf jedes hinweisend, und der Funke des Wissens im hoffnungslosen Chaos bald einmal hier, bald dort unvermittelt aufspringend — das ist das Leben. Das aber ist nicht die Kunst! Das Leben ist sinnlos, die Kunst aber ist eine Form, (wenn auch nur die primitivste und einfachste Form) von Sinngebung und Auswertung. Alles künstlerische Schaffen ist Bauen, oder, anders gesagt, ist Auswählen und Verwerfen unter den unendlichen Elementen des Seins, die sich beständig an die Seele des Schaffenden herandrängen. Schon dadurch, daß im Kunstwerk Leben einen Rahmen erhält und in die Grenze

der Kunst gebannt wird, geschieht ihm intellektuelle Vergewaltigung an. Es wird aus einem Selbstzweck zum Symbol für einen dahinter stehenden Sinn. Damit befriedigt sich durch Anschauung und Phantasie hindurch ein intellektuelles und geistiges Bedürfnis des Menschengeschlechts. Nichts ist für uns so unerträglich, wie das Bewußtsein, einer völlig irrationalen, in letzter Instanz wahnsinnigen und durch Vernunft niemals zu erschöpfenden Welt anzugehören. Wir bedürfen des Dammes gegen den Wahnsinn, und solche Dämme und Sicherheiten baut uns — die Kunst. Im Bereiche dieser aus menschlicher Vorsicht und Feigheit, aus dem menschlichen Grundbedürfnis nach Beruhigung und Abschluß geborener Lebenswerte spielt nun aber eine Sphäre von Wert eine besonders artige Rolle: das ist die Sphäre jener moralischen Werte, zu denen Begriffe wie Schuld und Sühne die Brücke bauen. Man hat die Moral (die nicht mit Ethik identifiziert werden darf) oft aus dem Mitleid und der Liebe zum Menschen hergeleitet. Das ist die Doktrin Tolstois, Wagners oder Schopenhauers. Dieser Gedanke aber, daß die Moral ihre Wurzel im Mitleid habe, ist so absolut unwahr, daß vielmehr, wie ich glaube, umgekehrt die sogenannten moralischen Affekte der Menschen als Betäubungsmittel oder Schutzwälle gegen Mitleid aufgedeckt werden können.

Wir stehen hier vor einem komplizierten Zusammenhang, der noch völlig neu und bisher ungesehen ist, der, wie ich glaube, für die Psychologie der Tragödie ungeheure Wichtigkeit erlangen wird. Ich will, um das, was ich meine, klarstellen zu können, von einer einfachen, alltäglichen Erfahrung ausgehen. Wenn ein Mensch krank geworden ist, etwa einen Husten hat, so ist in seiner Umgebung alsbald instinktiv ein Bemühen im Gange, zu erforschen, wie denn der Betroffene zu seiner Krankheit gekommen, wodurch der Betroffene an seiner Krankheit ‚schuld' sei. Selbstverständlich ist der individuelle Faktor bei jedem unglücklichen Ereignis immer nur ein Faktor unter hundert andern. Selbstverständlich kann es auch gar kein Ereignis geben, das man nicht zur Not dem davon Betroffenen als Schuld imputieren könnte. Was sich aber in der Umgebung des Erkrankten (in unserm Falle des vom Husten Betroffenen) geltend macht, das ist etwas ganz andres, als ein wissenschaftliches Interesse an Befriedigung des Kausalbedürfnisses. Sobald die Umgebung des Kranken sagen kann: „Ja, warum hast du auch —!" oder: „Warum hat er denn auch nicht —!" so tritt für sie etwas wie momentane Beruhigung ein. Man hat Distanz zu dem Unglücksfall gewonnen. Er ist erledigt. Er kann die Mitbetroffenen gefühlsmäßig nicht so stark wie vorher affizieren. Dies nun ist der selbe Vorgang, den wir überall zu beobachten haben, wo Schuld herausgefunden und dekretiert wird. Die Schuld ist allemal eine Erfindung, mittels deren die Menschen sich störende und unbequeme Emotionen vom Leibe halten. Die von der Ethik (nicht von der kausalwütigen Moral) gebotene Stellungnahme gegenüber dem Leben wäre immer eine ruhig akzeptierende, niemals richtende Liebe, eine Liebe, die im Anblick des

grauenhaften Elends der Millionen von Mitleid mit den Geborenen, von Mitleid mit den Ungeborenen gepeitscht werden müßte. Diese Liebe aber ist äußerst unbequem. Gegen sie schützt uns die ‚Moral'. Moral ist das beste Mittel, uns das Mitleid vom Leibe zu halten. Diese Funktion der Moral deutet freilich in letzte Tiefen unsers intellektuellen Bewußtseins. Der Mensch ist das typisch auswertende Tier. Er ist unablässig darum bemüht, Ereignisse der Macht in ethisch orientierte Phänomene umzudeuten. Mit einer zum Instinkt gewordenen Verlogenheit (der gleichen Verlogenheit, die vielleicht zu allem künstlerischen Anschauen notwendig ist) bemüht sich der Mensch unablässig, Tatsachen des Zufalls in rationelle Tatsachen umzudeuten. Ja, es gibt für das menschliche Auge im Grunde keinen Zufall, da es gezwungen wäre, auch ein Chaos von Höllenqualen noch kausal zu verknüpfen. Hinter diesem kosmischen Truge der Kausalität aber steht das Grundgesetz der Menschenseele, daß sie überall nur bei einem unabänderlichen fait accompli sich zu beruhigen vermag. Sobald die Menschenseele aber an diese Mauer des fait accompli anstößt, prallt sie sozusagen auf sich selber zurück. Sie beruhigt sich dadurch, daß das fait accompli der Machttatsache in einen freien Willensakt umgedeutet wird und somit nachträglich eine aktive, rationelle Sanktion erhält. Was also als ein brutaler Zufall, ein Unglück, ein trauriges Ereignis hingenommen werden muß, das wird nachträglich dadurch sanktioniert, daß ein freier Wille, ein Schicksal, ein Gott, eine Schuld hinter dem nackten Tatsachenzusammenhang eingefügt wird. Es wird im äußersten Falle dadurch sanktioniert, daß letzter Instanz der Mensch sich selber als schuldig erklärt, an all den Tatbeständen, die er als unabänderlich hinzunehmen gezwungen ist und aus denen heraus der Mensch seinerseits erst werden konnte, was er ist. Die Menschheit, in all ihrer Kläglichkeit, erteilt sich damit Indemnität als causa suai.

Die hier entwickelte, außerordentlich folgenschwere, in tiefe Schachte führende Theorie wird auf dem Gebiet der Tragödie bereits durch die antike Doppelbedeutung des Begriffs der Schuld illustriert. Das griechische Wort ‚Schuld' (*αἰτία*) bedeutet ursprünglich gar nichts andres als Ursache. Noch für Plato fallen die Begriffe Ursache und Schuld vollkommen zusammen. Ursache ist, was an dem Geschehen Schuld hat, Schuld ist, was ein Geschehen verursacht. Man kann verfolgen, wie die moralisch-teleologische Tönung erst ganz allmählich in christlichen Zeitaltern in das Wort ‚Schuld' hineingekommen ist. Dies nun scheint mir auch der richtige Kern der vielberedeten Aristotelischen Schuldlehre zu sein. Die Tragödie statuiert eine Schuld, das heißt: eine ins handelnde Subjekt hineinprojizierte Ursache, um dadurch die Befreiung (die Katharsis) von Mitleid und Grauen mitahmend zu erwirken. Mitleid und Grauen sind unsre natürlichen Reaktionen auf das Chaos des Lebens. Wir befreien uns von ihnen durch den großen metaphysischen Zauber von Ursache und Wirkung, der in der teleologisch-ethischen Sphäre menschlicher Willenshandlungen den Namen Schuld und Sühne erhielt. Damit aber ist auch gesagt, daß der Schuld-

begriff der Tragödie eine fortdauernde Entwicklung erfahren wird. Wir können die teleologische Kausalität des Schuldbegriffs im Drama nicht entnehmen, wenn uns nicht das tragische Leiden des Menschen zur unerträglichen, erlösungslosen, sinnlos-unausdeutbaren Qual werden soll. Aber dieser Schuldbegriff hat eine Geschichte! Der Punkt, an dem wir uns mit der Statuierung einer Schuld schließlich beruhigen, befindet sich fortdauernd auf der Wanderschaft. Dieser Punkt, der sozusagen den Horizont der Tragödie bildet, bewegt sich wie der physische Horizont unsers optischen Weltbildes, immer mehr von uns fort, sobald wir uns ihm zu nähern glauben. Und schließlich liegt dieser Ruhe- und Blickpunkt des Dramas im Unendlichen. Es scheint mir daher wesentlich, vier Epochen des tragischen Schuldbegriffs in der Geschichte des menschlichen Theaters zu unterscheiden.

(Schluß folgt)

Ventilation / von Peter Altenberg

Jeder arbeitende, seine Kräfte verbrauchende Mensch hat ein absolutes Anrecht auf sauerstoffreiche reine Luft! Daher muß die Stadt jedem ihrer arbeitenden Bürger diese Luft, soweit es überhaupt möglich ist, verschaffen und garantieren. Es wird dadurch die Summe der Arbeitskräfte verdoppelt und verdreifacht; also ist es ein gutes Geschäft, das man dabei macht. Wohlverstandener Realismus ist stets Idealismus. Jede Firma muß gezwungen werden, in ihren Arbeitsräumen durch erstklassige Ventilatoren so viel frische Luft als überhaupt möglich zu haben. Prinzip dabei ist: Kein Eintretender von der Straße aus merke es, daß viele Personen in diesem Raume stundenlang sich aufhielten! Luftverbesserung ist Lohnverbesserung! In guter Luft kann man Brot und Käse leicht verdauen, von der bessern Laune gar nicht zu reden und der mildern Ergebung in sein Schicksal! Elektrische Ventilatoren, in die Spiegelscheiben eingeschnitten, sollen polizeilich vorgeschrieben sein. Angst vor Erkältung ist der tiefste Schaden für die Gesundheit. Je mehr man sich der Zugluft aussetzt, vorausgesetzt, daß man nicht unnatürlich erhitzt ist, desto weniger erkältet man sich. Kinder in Socken erkälten sich nie. Strümpfe und Unterkleider sind schädlich. Die großen Uebel sind schwerer zu heilen als die kleinen. Daher ist wenigstens frische Luft den sich in fremden Diensten Abrackernden zuzuführen! Ich habe hierin die Gefühle eines Agenten für elektrische Ventilationsanlagen. „Mein Herr, Sie werden es nicht bereuen! Ihre Angestellten werden dreifache Arbeit leisten, Ihre Kunden werden dreimal lieber bei Ihnen verweilen und kauflustiger sein. Mit einem Wort, diese paar hundert Kronen verzinsen sich brillant. Tun Sie nicht am unrechten Fleck sparen!" Und der unglückselige Firmenchef sagt: „In frühern Zeiten haben die Leute gar nicht gespürt, daß die Luft schlecht ist. Ihr Modernen müßt sie erst aufmerksam machen — — —."

Das Heim

Kein Grund zu neuer Empörung. Es wird wirklich langweilig, jeden transleithanischen Zeilenschinder sein reines Deutschtum gegen die entsittlichende Macht welscher Pornographen — zum höhern Ruhm wessen? schließlich ja doch nur unsrer Sudermänner — verteidigen zu hören. Ein Mann wie Mirbeau war immer und wird immer bleiben: ein Spekulant. Nichts dümmer als das. Man betrachte einmal ganz unbefangen dieses ‚Heim'. Wird ein Spekulant mit allen Machthabern anbinden, gegen Akademie, Parlament, Klerikalismus — ich will nicht pathetisch sagen: zu Felde ziehen, aber immerhin Spott und Hohn richten? Wird ein Spekulant, als welcher sich ja wohl dem Publikum gefällig zu machen sucht, unerhörte Greuel auf die Bühne schleppen, von denen sich Männer und Frauen entsetzt und gepeinigt abwenden? Wird ein Spekulant vier Stunden lang mit kunstlosester Umständlichkeit und in pedantischer Vollständigkeit seine sozialen Beobachtungen ausbreiten, statt in zwei Stunden einen runden, knappen, theatergerechten Ausschnitt zu geben? Oder wäre das über Mirbeaus Fähigkeiten gegangen? Man muß sich schon der Erinnerung an seine frühern Leistungen entschlagen, um es anzunehmen. Er konnte abermals ein Epigramm, wie den ‚Dieb' und die ‚Brieftasche', oder einen Reißer, wie ‚Geschäft ist Geschäft', verfassen — und er verachtet alle Techniken und Tricks, um einfach das Bild eines Sumpfes so getreu zu zeichnen, daß es förmlich zu duften anfängt. Es liegt also nahe, den Vorwurf des Spekulantentums, der sich nicht aufrecht erhalten läßt, durch den Vorwurf eines überwundenen Naturalismus zu ersetzen. Aber müssen denn überhaupt Vorwürfe erhoben werden? Ich sehe ein Stück Leben, das nicht um seiner selbst willen, sondern zu satirischen Zwecken dargestellt wird. Etwas ist faul im Staate Frankreichs. Kinder werden schamlos ausgebeutet, fallen sadistischen und lesbischen Gelüsten anheim und haben so lange in verschlossenen Wandschränken zu stehen, bis sie krepieren. Präsidenten derartig humanitärer Anstalten, Abgeordnete und Unsterbliche zugleich, unterschlagen die Gelder wohltätiger Bürgerinnen und dulden, ja fördern im Interesse der eigenen Existenz und Reputation das einträgliche Dirnentum ihrer Frauen. Die Presse wird gekauft. Die Regierung deckt, unter gewissen Bedingungen, den Mantel katholischer Nächstenliebe über Sünden und Sünder. Alles bleibt beim alten. Darf aber nicht genau so, wie in den Leitartikeln weniger unabhängiger Blätter, von der Bühne herab der Versuch gemacht werden, die Verhältnisse durch schonungslose Aufdeckung zu verbessern? Erfordernis ist nur, daß diese Verhältnisse richtig geschildert werden, und daß die Schilderung über ihre Richtigkeit hinaus ästhetischen Wert erhält.

Ob die Schilderung Zustände und Modelle richtig wiedergibt, weiß ich nicht. Aber sie klingt in sich wahr. Das Stück hat vier endlose Akte. Darin wird man viele belanglose, viele brutale, viele widerwärtige Züge, aber nicht einen einzigen falschen Zug finden. Mirbeau hat für die Niedrigkeiten und Verlogenheiten seiner Mitmenschen jenen bösen Blick, der nicht zu betrügen ist, und der sich an der Freude über sich selber immer von neuem entzündet. Daher diese Verbissenheit der Detailmalerei, diese Gefräßigkeit eines menschenfeindlichen Sarkasmus, der sich stark genug fühlt, um mit den Gesetzen dramatischer Komposition nach Gutdünken umspringen zu können. Eine Exposition von fast chinesischer Dauer; eine Elendsphotographie, die für die Handlung entbehrlich ist; Katastrophe; Arrangement. Man sieht sofort, daß die erste Hälfte auf der Bühne verpuffen, die zweite einschlagen wird. Aber gerade diese freiwillige Enthaltsamkeit eines erprobten Handwerkers ist sympathisch. Ich schätze in der ersten Hälfte alles, was fehlt. Es fehlt die mühsame Vorbereitung von Nervenchocs, die planvolle Minenlegung zu krachenden Kulissengewittern. Es fehlen Geschraubtheiten und Sentimentalitäten. Es fehlt die anklägerische Geste, das polemische Temperament, der laute Eifer für die bessere Sache. Von dieser Ruhe auf die innere Uninteressiertheit oder gar auf die Heuchlernatur eines Satirikers zu schließen, ist doch wohl jämmerliche Psychologie. Er glaubt nur, sein kleines oder großes Weltbild, seinen Beitrag zur Sittengeschichte, sein document humain in dem Augenblick zu fälschen, wo er sich erweichen oder erhitzen läßt. Er hält den kalten Blick, dem durchaus kein kaltes Herz zu entsprechen braucht, unbeirrt auf sein Ziel gebannt und erinnert sich erst im dritten Akt, daß er ja seiner unaufgeregten und deshalb um so aufregenderen Philippika die Form eines Schauspiels gegeben, daß er eine Art Fabel angezettelt, und daß diese nun auch weiter und zu Ende geführt werden muß.

Es geschieht in der zweiten Hälfte, und nachdem bis dahin Octave Mirbeau mitsamt seinem Kompagnon Thadée Natanson mich wenigstens von seiner ernsten Absicht überzeugt hat, beweist er mir jetzt seine Befähigung zum Dramatiker. Der Sumpf gerät ins Brodeln und droht zwei Menschen in seiner schmutzigen Untiefe zu ersticken. Wie sie sich in der Gefahr benehmen, und wie sie von einem Dritten daraus gerettet werden: das bildet den Inhalt der letzten beiden Akte, gegen die es ein nichtssagender und aus einer kunstfremden Region geholter Einwand ist, daß es den Reinen schaudert, diesen drei Menschen die Hände zu reichen. Dramenfiguren können überhaupt nur zwei Todfehler haben: schlecht gezeichnet und in unwahre Situationen gestellt zu sein. Mit ihrer Verderbtheit will ich mich abfinden; mit der Ohnmacht des Autors aber so wenig wie mit der Ahnungslosigkeit kritischer Wackelköpfe, die sich noch immer nicht die Grundbegriffe

zu eigen gemacht haben und mich zwingen, hier Binsenwahrheiten aufzutischen. Mirbeau also läßt einen Zusammenbruch erfolgen, angesichts dessen jener unsterbliche Abgeordnete als Defraudant und Zuhälter, die eigene Frau als würdige Genossin seiner Schmach und ihr zahlungsfähigster und gichtbrüchigster Liebhaber als zielbewußter Faun nicht zum ersten Mal, aber im intensivsten Maße sich enthüllen. Dies ist Mirbeaus persönliche Note. Bei uns pflegt man alle Franzosen in einen Topf zu werfen. In Wirklichkeit liegt es so, daß etwa Bataille mit schauerlichen Ereignissen droht, die nie eintreten; daß Bernstein schauerliche Ereignisse heraufbeschwört, die niemand erwartet hat; und daß Mirbeau schauerliche Ereignisse garnicht um ihrer selbst und ihres theatralischen Effektes willen, sondern nur zur grellern Beleuchtung menschlicher Gemeinheit gebraucht. Ein Familienidyll. Wir erkennen es gleich am Anfang; aber am Ende erstrahlt es in augenbeizendem Schwefellicht. Von diesem Anfang zu diesem Ende führt eine dramatische Linie, die wenig gekurvt, aber mit witzigen Bosheiten, politischen Pointen und Aphorismen zur Lebensweisheit, wie mit Stacheln und Dornen, aufs amüsanteste eingefaßt ist. Wir sind unersättlich und verlangen dazu noch leibhafte, nicht blos flächenhafte Menschen. Im Buch werden sie vielleicht nicht zu finden sein. In den Kammerspielen gab es eine ganze Menagerie.

Es ist wieder einmal eine wunderbare, schlagende, geistig belebte, höchst appetitliche Aufführung; und wenn mir nicht das Stück an sich gefiele, so wäre ich wahrscheinlich unliterarisch genug, es mir um dieser Aufführung willen gefallen zu lassen. Fast jede, auch die kleinste, Nebenfigur hat ein Gesicht: das lustigste Hans Pagay als alter jüdischer Fapresto, das bedrohlichste Frau Margarete Kupfer als sadistisch-lesbische Mädchenaufseherin. Der Präsident ihres ‚Heims' ist Herr von Winterstein, dem es vorzüglich gelingt, Hochmut und Geducktheit, geölte Würde und innere Angst zu vereinen. Als es mit der Herrlichkeit zu Ende ist, nimmt Herr von Winterstein glücklicherweise nicht die Gelegenheit zu einer Soloszene wahr, sondern hält sich mit einem möglichst beschleunigten Ausbruch in den Grenzen des Ensembles. Seine Frau ist die Durieux, die sich, wie immer, einen berückenden Luxus an anmutigen Linien leistet und noch als Dirne Dame bleibt. Der Gichtknoten schließlich ist Wegener, der sich immer freier und reicher entfaltet und mit diesem sechzigjährigen Millionär eine Figur von delikatester Drastik geschaffen hat, schlauen Kerl mit einem Fond von Ironie und Ueberlegenheit, den nur ein quälender sexueller Heißhunger auf diese bestimmte Frau um Ruhe und Besinnung bringt, bis er sie endlich, endlich mit stillfrohlockender Schadenfreude kapitulieren sieht. Der Weg von Mirbeau bis Shakespeare ist weit: aber nach dieser prachtvoll saftigen Gestalt möchte man Wegener auch einen Falstaff zutrauen.

Bernard Shaws neueste Phase / von Julius Bab

Ich habe an dieser Stelle mehrmals gezeigt: es ist die Liebe zu den Repräsentanten des eigenen Ideals, das Entzücken an den Vorbildern seines Menschentums, in dessen Wärme der Schriftsteller Shaw zum Dichter wird. Dort, wo er sein Ziel sieht, die voll entfaltete, im großen Individuum rein offenbarte Lebenskraft, da ergreift religiöse Erschütterung den puritanischen Agitator und macht ihn zum Sänger; die wundervollen psychologischen Hymnen entstehen, die Candida und Eugen, Cäsar und Jennifer, Keegan und Barbara heißen. Aber dies sind die Feiertagsstunden, die Gipfel; der ruhende Grund, die tägliche Arbeit bleibt eines Schriftstellers Werk: nicht Gesicht des Propheten, nicht Wohllaut des Sängers — Lehre, Ermahnung, zu politisch praktischem Ziele gerichtete Rede. Es scheint, daß nach den großen Entladungen der letzten schönsten Bühnengedichte Shaws sinnlicher Anschauungslust, seinem künstlerisch-prophetischen Bedürfnis für einige Zeit genug geschehen sei. Stärker als je, deutlicher selbst als in seinen ersten Werken, den Unpleasant Plays, tritt in den Werken der letzten Jahre wieder der Schriftsteller hervor, der Aufklärer und Erzieher, der Journalist großen Stils.

Und der Schein des Dramas, die Kunstform zerspringt. 1907 erschien Bernard Shaws ‚Getting maried‘ (deutsch als ‚Die Ehe‘), ein ‚Stück‘, das er selbst sehr richtig ‚Eine Diskussion‘ nennt. Hier ist es tatsächlich zu Ende mit der dramatischen Form; nicht weil die Diskutierenden über sehr tiefe Gegenstände sehr kluge Worte wechseln, sondern weil nur noch sehr schwach der Versuch gemacht wird, diese Worte als Produkt dieser Menschen, als individuelle Lebensäußerungen, als natürliche Beweger einer Handlung, lebendige Aktionen und Reaktionen erscheinen zu lassen. Vielmehr werden alle Figuren von Shaws Psychologenlust noch eben so weit skizziert, daß ein ungefähres Bild in uns zustande kommt; dann aber fährt aus ihrem Munde ungehemmt Shaws Geist, Wille und Witz. Und wenn er auch meist, dem Zweck der eingeführten Figuren gemäß, mit dialektisch verteilten Rollen aus diesen Masken herausspricht, so macht er sich doch durchaus kein Gewissen daraus, bei lockender Gelegenheit die Illusion der Figur zu zerbrechen, sie vielmehr viel Shaw-hafteres sagen zu lassen, als ein lebendiger Mensch der angedeuteten Art je könnte. Ersichtlicher als je bei Shaw dreht es sich um Klarstellung, nicht um Darstellung, um Lehre, nicht um Erleben. Und somit entwickelt sich Shaws Form mit ‚Gatting maried‘ klar und deutlich vom dramatischen zum philosophischen Dialog hinüber. Der Terminus ‚philosophischer Dialog‘ ist freilich auch noch nicht ganz korrekt; aber wir besitzen keine Wendung, um von dem echt philosophischen, nur auf Wahrheitserkenntnis gerichteten Gespräch, das sozusagen nur Dialektik in Masken ist, das am praktischen Leben orientierte

Lehrgespräch, Agitationsgespräch zu scheiden, das Aufklärung, Aufforderung, Beispiel für handelnde Menschen sein will. Allerdings ist innerhalb der Erscheinungen zwischen diesen beiden Polen fast unmöglich die Grenzlinie zu ziehen, jenseits derer hier der Erkenntnistrieb, dort der Tatwille dominiert; philosophische und politische, sozialpädagogische Lust durchdringen sich (wenn man etwa noch ein Gespräch des David Hume oder Solger am beschaulichen, einen Dialog des Hutten am journalistisch-agitatorischen Pol mit Sicherheit ansiedeln darf) doch in den Gesprächen der Plato, Lucian oder Meister Eckart in völlig untrennbarer Dichtigkeit. Auch Shaws Lehrgespräch hat, obschon sicher dem didaktisch-praktischen Pol näher, so viele von reiner Erkenntnislust und geistiger Entdeckerfreude genährte Bestandteile, daß es nicht unbedingt dem rein agitatorischen, unphilosophischen Dialog eingereiht werden dürfte. Jedenfalls aber hat ‚Getting maried' viel stärkere formale Beziehungen zum ‚Gastmahl' des Plato als zum ‚Oedipus' des Sophokles.

Der große klassische Dialog über die Liebe bietet auch inhaltlich keinen schlechten Standpunkt für den Betrachter von Shaws Ehedialog. Selbstverständlich ist der Athener dem Londoner um eine kleine Unendlichkeit an philosophischer Wucht wie an lyrischer Kraft überlegen. Schon weil Shaw eben zu zwei Dritteilen von der Ehe, der sozialen Rechtsinstitution, nicht vom Eros handelt. Erst im Schlußteil steigt Shaw ein Stockwerk tiefer hinab zu den ursprünglichen Trieben und Bedürfnissen des Menschen. Dies geschieht durch das Auftreten der Gemüsehändlerin und Bürgermeisterin Frau George Collins. Sie ist eine leidenschaftliche Frau, die „viel geliebt und viel gelitten" hat; äußerlich ohne alle Beherrschung, aber innerlich durch den Stolz, die Größe, die religiöse Tiefe ihrer Leidenschaft zusammengehalten. In einem ekstatischen Ausbruch spricht sie von der seelischen Mission und der leiblichen Passion der großen Liebe, vom Schicksal der Frau, das dem Mannesgefühl die Welt zu entriegeln, den Himmel zu schenken vermag und dann, in stumpfer Gewohnheit festgehalten, vom Genossen der himmlischen Begegnung zu gemeiner Alltagswirtschaft mißbraucht wird.

Gewinnt so durch Frau Georges Vision ‚Getting maried' doch noch Anschluß an Shaws innerstes Lebenszentrum und damit wieder einen Schimmer lyrischer Kraft, so ist fast reines Spielwerk des Witzes jene szenische Kleinigkeit, die Shaw selbst anspruchslos genug ‚Zeitungsausschnitte' genannt hat. Dies Stück entfernt sich nun in ganz andrer Art und in ganz anderm Grade von der dramatischen Form als der Lehrdialog von der Ehe. Es ist ein fröhlichfrecher Journalistenstreich, eine szenische Karikaturenzeichnung vom Tage, die mit dem dürftigen Vorwand von Handlung und der grotesken Ueberladung der Figurenzeichnung so wenig Drama prätendieren will, wie ein gutes Witzblatt mit Porträtmalerei und Geschichtsschreibung wetteifern mag. Es handelt von Englands aktuellsten Fragen, besonders von Frauenstimmrecht und allgemeiner Dienstpflicht, es streut kleine boshafte Sachlichkeiten, Phrasenenthüllungen, Unsinnentlarvungen

nach allen Seiten aus, läßt aber doch deutlich genug den Standpunkt des individualistischen Protestanten und sozialen Demokraten, den entschieden parteiischen Schriftstellerwillen: Für die Frauen und gegen den Militarismus! durchspüren. Es ist in seiner charaktervollen und doch völlig unpedantischen, erfindungsreichen Bosheit und scharfäugigen Fröhlichkeit weitaus das beste aktuelle Witzblatt, das die letzte Periode hervorgebracht hat. Es steht über unsern guten deutschen Witzblättern (dem ‚Simplizissimus' etwa) an Freiheit, Kraft und Beweglichkeit noch fast so hoch — wie es anderseits in bezug auf all diese Gaben zurückbleibt hinter den großen unsterblichen Witzblättern der Antike, wie sie höchst aktuell und ewig heiter zugleich Aristophanes verfaßt hat. Wenn Shaw ähnliche ‚Zeitungsausschnitte' wiederholen und ein noch weit größeres Maß von Phantasie und Lust und Leidenschaft entfalten könnte, so möchte eine der Zeit hochwillkommene Form entstehen. Eine Form, die dann wenigstens in ästhetischer Beziehung eine Berechtigung böte, Shaw den modernen Aristophanes zu nennen — wie man es schon oft mit sonst wenig glücklicher Gleichsetzung des konservativen Spötters und des revolutionären Satirikers getan hat.

‚Ehe' wie ‚Zeitungsausschnitte' sind charakteristischerweise weniger Einakter als aktlos; der Mangel einer Handlung läßt Abschnitte äußerer und innerer Art weder nötig noch möglich erscheinen. Hat der schriftstellerische Wirkungswille die dramatische Form zur lehrhaften Diskussion dort, zur aktuellen Karikatur hier aufgelöst, so gibt das dritte einschnittlose Dialogwerk, das Shaw in den letzten Jahren verfaßt hat, eine dritte Art des Ausbruchs aus der dramatischen Form, und zwar nach der für Shaw am meisten charakteristischen Richtung — nämlich zur Predigt hin.

‚Blanco Posnets Erweckung' hat dabei zunächst einen starken, vielleicht nicht dramatischen, aber dichterischen Anlauf und bringt sogar mehr rein theatralische Qualitäten mit als irgend ein Stück von Shaw: zum weitaus größten Teil nämlich besteht dieser Akt aus einer Gerichtsszene, also einer Nachbildung desjenigen Wirklichkeitsvorgangs, der, mit der kämpferischen Antithetik seiner Dialoge und der heftigen Spannung auf den Ausgang, der theatralisch wirkungssicherste von allen ist. Das Gericht spielt im wildesten Westen Amerikas, in einer Gegend, wo Menschenleben minder hoch im Preise stehen als Pferde, und schwankt seiner Erscheinungsform nach zwischen einem Schwurgericht und der großen Volksfestlichkeit des Lynchens. Man kann sich denken, mit wie grimmigem Hohn Shaw dies extrem günstige Beispiel nutzt, um all die Grausamkeit, Bosheit, Rachsucht bloßzulegen, die hinter der feierlichen Maske der Gerechtigkeit kauern. Es ist ein Lieblingsmotiv seiner Puritanerspiele, das so in der Rahmenzeichnung dieses Aktes eine neue, sehr schlagkräftige Ausprägung findet. Aber ein größeres Motiv des Puritaners steht im Mittelpunkt des ‚Blanco Posnet' und hebt dies Stück in die Reihe von Shaws geistig bedeutsamsten Produktionen: Blanco, der Titelheld, ist nämlich nichts anderes als eine neue und wesentlich vertiefte Fassung des Devil's Disciple. Er ist wie Dudgeon,

der Held im ‚Teufelskerl‘, der „freundliche Feind“ der Gottheit, und ihr entgegen ficht er für sie. In einer Gesellschaft aufgewachsen, in der sich alle Gemeinheit, alle Feigheit, aller Stumpfsinn mit dem Mantel der Religion deckt, Bruder eines Mannes, der ein Säufer und Gauner, aber „demütigen Sinnes“ und deshalb Kirchenvorstand ist, treibt den Blanco Posnet sein „geistiger Hochmut“, seine Selbstachtung, das unverdorben Göttliche in seiner Natur dazu, sich für einen Feind Gottes und der Menschen zu erklären. Er glaubt das Spiel des Teufels zu spielen und auf seinen Lippen ist ständig das groteske und doch ergreifende Gebet: „Der Herr erhalte mich bös, bis ich sterbe.“

Blanco lebt ein wüstes Vagabundenleben; nach Jahren kommt er einmal in die Stadt im Westen, wo sein gottseliger Halunke von Bruder Kirchenvorstand ist. Um diesen biedern Gauner, der ihm sein Erbteil vorenthält, zu ärgern, nimmt er ein Pferd aus seinem Stall und reitet davon. Das Pferd war aber nur ausgeliehen von dem gestrengen Herrn Sheriff, und zufolgedessen wird Blanco eifrig verfolgt. Da ereilt ihn unterwegs sein Verhängnis; er trifft eine Frau, die mit ihrem kranken Kind zur Stadt will, und obwohl sein Leben an der Schnelligkeit des gestohlenen Tieres hängt, sitzt er ab und gibt es der Frau. Dann wirft er sich ins Gras und starrt in den Himmel — bis die Häscher ihn greifen. Gott hat ihm „eine Falle gestellt“. Aber die gleiche Falle stellt er auch der falschen Zeugin, der Dirne, die im letzten Moment den Blanco verderbenden Meineid doch nicht über die Lippen bekommt, und stellt sie dem barbarischen Richter, dessen Sinn sich zur Gnade wendet, als die Begegnung Blancos mit jener Frau bekannt wird. Eine Macht des Guten ist über uns, die stärker ist als unser Wille zum Bösen. Und der freigesprochene Blanco hält seine Predigt.

Aber was er verkündet, ist, wohl gemerkt, nicht die weise, alles versöhnende Vorsehung! Denn das kranke Kind, um das Blanco das Pferd hingab, das Kind, das zu retten er sein Leben plötzlich hinwarf — das Kind ist trotzdem gestorben, ehe der Arzt erreicht war, an der Diphtheritis gestorben. Dies ist das gedanklich eigenste, wichtigste Moment in Blancos Predigt, in Shaws Religionsphilosophie. Es ist kein Gott, der von außen stößt und die Welt glatt am Finger in sanften Kreisen laufen läßt. Er hat die Welt nicht zur Bequemlichkeit der Menschen gemacht — die Diphtheriebazillen bestehen zu gleichem Recht. Aber dennoch, dennoch, dennoch: „es gibt ein großes Spiel und ein gemeines Spiel“, und das große ist es, das Gott mit unsrer Seele spielt, nicht unser Ich mit seiner selbstsüchtigen Klugheit. Nur in uns, durch uns setzt Gott sein Werk fort, und wenn wir aus der engen Höhle unsrer Selbstsucht uns hinaus in die Welt wagen, helfend, handelnd, liebend — dann spielen wir sein großes Spiel.

Blanco Posnets Predigt zerstört mit ihrem schriftstellerischen Klarheitsbedürfnis wieder die künstlerisch geschlossene Kraft des starken Bühnenaktes. Aber sie ist für die Erkenntnis Bernard Shaws von eminentester Bedeutung.

Hier, in der klaren Ueberwindung jedes Anthropomorphismus und jeder Hinterweltlichkeit durch die Individualisierung und Verlebendigung eines elementaren religiösen Gefühls, liegt jene Erneuerung des Protestantismus, durch die Bernard Shaw bestimmt scheint, für das Leben Großbritanniens und weiter hinaus ein Kulturfaktor zu werden. Daß der evangelische Zensor des Königreichs England gerade dies Stück wieder wegen Irreligiosität mit einem Zensurverbot beehrte, ist ein Kompliment des Lebens an den Autor Shaw. Oscar Wilde würde sagen: Die Wirklichkeit hat etwas von ihm gelernt und macht bereits Späße in seinem grimmigen Stil.

Wenn es nämlich einen Einwand gegen ‚Blanco Posnets Erweckung' gibt, so ist es höchstens der, daß die religiöse Leidenschaft sich in entscheidenden Momenten dem theatralisch künstlerischen Ausdruck entzieht. Daß die evangelische Tendenz zur ästhetischen Gefahr wird. Bei aller Vorsicht Shaws ist es nicht ganz zu vermeiden, daß Effekte im Bußpredigerstil der Heilsarmee sich einstellen. Wenn jene Dirne, im Begriff, den Meineid zu leisten, mit den Worten zusammenbricht: „O Gott, er hat die Hände des kleinen Kindes an seinem Halse gefühlt, ich kann nicht —" so verdickt und verkürzt der theatralische Ausdruck hier notwendigerweise den innerlichen und gestuftern Lebensvorgang so sehr, daß uns ein derbsentimentaler Predigerton, ein Unterhalb der geistigen Subtilität des echten Shaw peinlich berührt. Aber wichtiger als künstlerische Feinheit und selbst intellektuelle Würde ist dem Puritaner Shaw eben die moralische Wirkung.

Die predigende Leidenschaft des Schriftstellers hat in diesen letzten Stücken die dramatische Form gelöst, ist in ihrer ursprünglichen Unbedingtheit herausgetreten. Der Autor Shaw ist freilich noch in den besten Jahren, und die Kurve seines Schaffens mag sich leicht noch einmal in größere Kunstnähe heben. Der Klarheit des Gesamtbildes ist es gleichwohl nur förderlich, daß unsre Betrachtung den Augenblick festhält, der den eigentlichen Kern Shawschen Schaffens, den praktischen Wirkungswillen, die Schriftstellernatur so deutlich zeigt.

Wintertag / von Christian Morgenstern

Nebel hängt wie Rauch ums Haus
drängt die Welt nach innen;
ohne Not geht niemand aus;
alles fällt in Sinnen.

Leiser wird die Hand, der Mund,
stiller die Geberde.
Heimlich wie auf Meeresgrund
träumen Mensch und Erde.

Tanz und Theater / von Ernst Schur

Wir haben es erlebt, daß in dem großen Raum der Theater die Tanzaufführungen ein zahlreiches Publikum fesselten. Eine Persönlichkeit füllte den Rahmen der Bühne aus, und die Augen hingen gebannt an den Linienfolgen der Glieder, an den Rhythmen der Gewänder. Ob die Musik begleitete, ob das gesprochene Wort mitschwang, ob Ruhe im ganzen Raum stumm lag — das Auge, die Sinne tranken die stille Schönheit dieser fast feierlichen Bewegung.

Da brauchten keine Aktionen vor sich gehen, und keine tifteligen Demonstrationen waren vonnöten. Befreiend und groß wirkte der Tanz; er löste geheime Sehnsüchte der Seele.

Das bedeutet für die Kultur des Theaters einen erheblichen Schritt zur Verfeinerung. In manchen Dramen und Opern fand dieser neue Tanz Eingang, und wo er erschien, wirkte er wie eine seltene, froh begrüßte Erscheinung. Fast schien ein alter Brauch aufzuerstehen, die uralte Tradition, die das Drama aus dem Tanz erwachsen ließ. Für den dramatischen Dichter ein Hinweis. Für den Zuschauer ein Genuß. Für das Theater eine Bereicherung, das Stille um die lauten Dinge schuf. Das moderne Theater hat neue Reize im Tanz entdeckt, und da es für den darstellenden Künstler von Bedeutung ist, wie er sich gibt, wie er sich bewegt, wie er Ausdruck und Schönheit suggeriert, wird dieser Einfluß weiter wirken. Der Sinn für schöne Bewegung erwacht.

Ja, im letzten Sinne befreite der Tanz von dem naturalistischen Drama und zeigte die Möglichkeiten einer feierlichen Kunst, einer Kunst überhaupt. Die Illusion trat an Stelle der Realität, die Schönheit an Stelle der Nachahmung. Und der Eindruck ist darum so faszinierend, weil hier das Experiment der Befreiung durch die Kunst am Körper, an dem Materiellsten, gemacht wird. Das ganz Reale wird ins Immaterielle erhoben. Das ist der höchste Triumph, und darum spüren wir die tiefsten Entzückungen, die kaum aussprechbar sind.

*

Tanz ist Natur. Tanz ist Kunst. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die Entwicklung. Er erstarrte im Schema eines überlebten Stils und feierte nur noch in den Ballsälen als Gesellschaftsvergnügen und auf den Hofbühnen als Ballett sein Dasein. Auf dem Lande erhielten sich nur noch Bauerntänze, aber das betrachtete man mehr oder minder als Kuriosum.

Gegen diese Erstarrung, gegen dieses Schema richten sich die modernen Versuche.

Einesteils treten sie mit der Devise auf: Zurück zur Natur! Dann soll die Persönlichkeit sich dokumentieren! Oder man sucht nach neuen Regeln und will Vorbilder (die Griechen) erneuern. Der Kostümtanz wagt sich vor in Form von lebenden Bildern, Pantomimen. Der Tanz

als persönliche Schöpfung wird gefordert und verteidigt. Und zwischendurch geht die Sehnsucht nach dem alten Stil, nach der alten Schönheit. Andre aber hoffen auf einen neuen Stil.

Das alles strebt durcheinander; daher der Eindruck des Verwirrenden, der noch gesteigert wird dadurch, daß zum Schluß das russische Ballett auftritt, das die entzückende Schönheit des alten Stils lebendig zeigt.

Das besagt aber nun nicht, daß zur Umkehr gemahnt wird. Es beweist nur, daß wir nicht einseitig sind. Wir erkennen das Schöne an, wo es sich uns darbietet.

Aber das Eigene liegt doch auf der Linie der neuen Versuche. Hier sind die Ansätze zu einer Entwicklung wieder gegeben. Wenn wir nicht überall Vollendungen sehen, so erkennen wir doch das Bemühen an. Vielleicht muß erst unsre ganze Kultur auf ein höheres Niveau kommen, dann erst wird der Tanz als Rhythmus lebendigen Persönlichkeitsausdrucks und einer allgemeinen Schönheit wieder aufleben. Erst muß die Kultur Charakter bekommen, dann wird ihn auch der Tanz erhalten.

Darum sind diese Versuche uns interessant, weil sie uns die Wege dahin aufzeigen.

Aus einem Werk über den modernen Tanz, das nächstens bei Gustav Lammers in München erscheint.

Die Probe / von Else Onno

Sie gingen in einem Park spazieren. Sie kamen über eine Brücke. Am Ende der Brücke saß ein Mann und spielte auf einer Handharmonika. Sein Gesicht war von einer Krankheit zerfressen. Er hatte keine Nase, und die Augen waren verzerrt und weiß, wie bei toten Fischen. In seinem großen, roten Mund zuckte ein unaufhörlicher Schmerz, der ihn beinahe schön machte. Wie eine unheilbare Wunde sah der schmerzliche rote Mund aus. In den blassen, magern, zitternden Backen versteckte sich schüchtern eine Seele, die sich schämte. Mit feinen, dünnen Händen spielte der Mann, und das Lied wiegte sich zärtlich vor ihm und neigte sich, und duckte sich, und dehnte sich in süßen Qualen nach ihm aus.

Der Mann war jung.

Die beiden verliebten Spaziergänger wurden plötzlich still und von einer kalten Traurigkeit geschüttelt. Sie gaben dem Mann einen Almosen und gingen vorbei. Aber nur ein paar Schritte, dann blieben sie mit einem Ruck stehen. „Gehe zu dem und küße ihn auf den Mund," sagte der Herr zu seiner Dame. Sie faltete die Hände und schrie leise auf: „Ich kann nicht!"

„Du mußt!"

Sie wurde blaß, totenblaß: „Ich kann nicht!"

„Du mußt!"

Und sie ging hin und tat es.

Das Veilchenfest/ von Fritz Jacobsohn

Die Aufführung dieser Oper ist ein schröckliches Beispiel für den Leichtsinn eines Mannes, der so etwas eigentlich gar nicht nötig hat. Man kann keinem Viktor Heindl verbieten, ein Textbuch zu schreiben, über das nicht weiter zu reden ist; auch nicht einem Komponisten Brandt-Buys, Musik dazu zu machen, über die noch zu reden sein wird. Aber daß Gregor seine Arbeit, Zeit und Mühe darauf verwendet, uns das ‚Veilchenfest' vorzuführen, ist zum mindesten — nun eben: leichtsinnig. In diesem Falle hätte es einmal nichts geschadet, wenn Gregor die Musik beiseite gelassen hätte, die ja bei ihm eingestandenermaßen erst etwas später in Betracht kommt; wenn er ausschließlich die Möglichkeiten zu Theaterwirkungen beachtet hätte, die ja bei ihm die Hauptsache sind ....

Fehler eines Opernbuches, als da sind: dramaturgische Unsauberkeiten, Unklarheiten in der Handlung und unlogischer Aufbau, wird kaum jemals ein Komponist wieder gut machen, wird er im besten Falle vertuschen können. Meistens aber wird er sie unterstreichen. Das hat Brandt-Buys mit seiner Musik zum ‚Veilchenfest' getan. Abgesehen von der Redseligkeit, zu der ihn Kritiklosigkeit und respektable technische Gewandheit leicht verführt haben, zeigt er sich als ehrlichen Musiker. Ihm gelingt manch schöne Melodie, manch interessanter Kontrapunkt und die Instrumentierung ist besonders im Holz und im Blech sehr geschickt gemacht. Durch das Ganze geht ein frischer, gesunder Zug, der sympathisch wirkt, wenn man überhaupt mit einem Opernkomponisten, der ein schlechtes Buch komponiert, Sympathie haben darf. Außer dem selbstverständlichen Einfluß Wagners ist aus vielen Trompetenthemen die Physiognomie Straußens zu erkennen Eine gewisse Urbanität, die Derbes und Gesundes ohne Prätention sag. (wie es etwa Strauß im ‚Till Eulenspiegel' getan hat) scheint nach dieser Probe der Grundzug des Musikers Brandt-Buys zu sein.

Weil ihm aber Zartes so gar nicht liegt, konnte auch die schöne Maria Labia, trotz allen stimmlichen und körperlichen Vorzügen, mit ihrer Rolle, die eine Haupt- und Hosenrolle ist, nichts anfangen. Hier sollte wohl das Drängende, Knospenhafte, das Jungfräuliche und Keusche, die Weibwerdung eines Mädchens aus der Fremde, einer Mignon versinnbildlicht sein; es blieb aber alles in der Anlage stecken, und nur die große Kunst der Primadonna gab der Figur die schamhafte Süße, ohne die sie eine rettungslose Karikatur ist. Desider Zador sang prächtig und frisch, und das gräßlich verzerrte Gesicht Mantlers als ‚Pfaff vom Kahlenberg', seine katholisch mauschelnden Hände vergißt man so leicht nicht.

Alles in allem hätte Gregor nicht übersehen dürfen, daß er es beim ‚Veilchenfest' mit einer Musik von der Art armseliger Goldschnitt-Lyrik, mit einer sentimentalischen Scheffeliade zu tun hatte, die aus sich heraus nichts für die Vermenschlichung der im Buch Agierenden tat und deren Szenenführung naiv nachahmte, was und wen nur immer möglich war.

Weil aber Gregor nicht imstande ist, ein Werk auf seine musikalische Qualität zu prüfen, wird er immer im Dunkeln tasten, wird sein Suchen nach Neuem mehr Glücksspiel, als zielbewußtes Handeln sein. Es sei denn, daß er jetzt, wo man mit allem, was auf und vor seiner Bühne zu sehen und zu hören ist, höchlichst zufrieden sein kann, daß er jetzt in seinen Generalstab einen Mann aufnähme, bei dem sich Musik- und Theatersinn mit umfassender Kenntnis der Litteratur, mit sonderndem Spürsinn paart. Nur so werden ihm und uns Enttäuschungen wie dieses verregnete ‚Veilchenfest' künftig erspart bleiben.

Romeo und Julia / von August Strindberg

Der Mann kam eines Abends mit einem Notenheft nach Haus und sagte zu seiner Frau:

— Nach dem Essen wollen wir vierhändig spielen.

— Was hast du da für ein neues Stück? fragte die Frau.

— Ich habe ‚Romeo und Julia' gekauft. Kennst du das?

— Ja, gewiß kenne ich das, antwortete sie, aber ich weiß nicht, ob ich es je habe aufführen sehen.

— Oh, es ist herrlich! Ich denke daran wie an einen Jugendtraum aber ich habe es nicht mehr als einmal gehört, und das war vor zwanzig Jahren.

Nach dem Abendessen, nachdem die Kinder zu Bett gebracht waren und es still im Hause geworden, zündete der Mann die Lichter auf dem Pianino an. Er liest auf dem fein lithographierten Titelblatt: ‚Romeo und Julia'.

— Dies ist Gounods schönste Komposition, sagt er, und ich glaube nicht, daß sie allzu schwer ist.

Seine Frau übernimmt wie gewöhnlich die erste Stimme, und so beginnt man. D-dur, Vier-Viertel-Takt, Allegro giusto.

— Das ist schön, nicht wahr? sagt der Mann nach dem Schluß der Ouvertüre.

— Oh ja, gibt die Frau zu, wenn auch etwas widerstrebend.

— Laß uns nun das Marziale nehmen, sagt der Mann, das ist etwas ganz Feines. Ich erinnere mich noch an die prächtigen Chöre des königlichen Theaters.

Der Marsch beginnt.

— Nun, ist es nicht prächtig? sagt der Mann triumphierend, als habe er ‚Romeo und Julia' selber geschrieben.

— Ich finde, es klingt wie Messingmusik, antwortete seine Frau.

Die Ehre und der gute Geschmack des Mannes stehen auf dem Spiel, und er sucht nach der Mondscheinarie im vierten Akt. Nach langem Suchen stößt er auf eine Arie für Sopran; die muß wohl die rechte sein.

Und er beginnt von neuem:

— Tram-tramtram, so klingt es im Baß, der sehr leicht ist.

— Weißt du, meint die Frau, als es zu Ende ist, die Musik ist sehr mäßig.

Der Mann ist ganz niedergeschlagen und gibt zu, daß es wie ein Leierkasten klingt.

— Das habe ich schon die ganze Zeit gefunden, bekennt die Frau.

— Ich finde auch, es klingt so altmodisch. Daß Gounod so schnell veraltet ist! bemerkt er ganz kleinlaut. Willst du weiter spielen? Laß uns die Cavatina und das Terzett durchnehmen; ich erinnere mich besonders an die Sängerin, die war göttlich.

Nach diesem Stück sieht der Mann wirklich betrübt aus und legt das Heft fort, als wolle er die Tür hinter der Vergangenheit schließen.

— Wollen wir nicht ein Glas Bier trinken? fragt er.

Sie setzen sich an den Tisch und trinken ein Glas Bier.

— Es ist doch merkwürdig, beginnt der Mann, ich hätte nicht geglaubt daß wir so alt geworden sind, denn wir sind wirklich mit ‚Romeo und Julia' um die Wette gealtert. Es sind zwanzig Jahre her, seit ich die Oper zum erstenmal hörte. Ich war eben Student geworden, hatte Freunde, und die Zukunft lächelte mir hell und froh entgegen. Seit kurzer Zeit machte ich mit einem keimenden Schnurrbart und der Studentenmütze Staat, und besonders der Abend ist mir in Erinnerung, an dem Fritz, Philipp und ich in die Oper gingen. Einige Jahre früher hatten wir die Bekanntschaft des ‚Faust' gemacht, waren also große Bewunderer Gounods. Doch ‚Romeo' übertraf noch unsre Erwartungen, und wir wurden von der Musik ganz hingerissen. Jetzt sind meine beiden Freunde tot. Fritz, der zu den höchsten Stellen hinaufstrebte, starb als Sekretär; Philipp als Kandidat der Medizin; und ich, der Minister werden wollte, mußte mich schließlich damit begnügen, Regimentsauditor zu sein. Wie die Jahre verschwunden sind, ohne daß wir es gemerkt haben! Zwar habe ich gesehen, daß die Runzeln um meine Augen deutlicher geworden sind und daß das Haar an den Schläfen ergraut ist, doch daß wir bereits so weit auf dem Weg zum Kirchhof gekommen sind, das hätte ich nicht geglaubt.

— Ja, mein Freund, wir sind alt geworden; das kannst du an unsern Kindern sehen. Und auch an mir siehst dus, wenn du auch davon schweigst.

— Ach, wie kannst du so etwas sagen!

— Das weiß ich sehr wohl, mein Lieber, fuhr die Frau in wehmütigem Ton fort; ich weiß wohl, daß ich anfange häßlich zu werden, daß mein Haar dünner wird, und daß ich bald meine Vorderzähne ziehen lassen muß.

— Aber bedenke doch, daß jetzt nichts mehr dauert — unterbricht sie der Mann. Es scheint heutzutage mit dem Altwerden viel geschwinder zu gehen als früher. Im Haus meines Vaters wurden noch Haydn und Mozart gespielt, obgleich sie tot waren, lange ehe er geboren wurde. Und jetzt — jetzt ist Gounod bereits alt! Es ist wirklich betrübend, seinem Jugendideal auf die Weise wieder zu begegnen! Und wie schauerlich ist es, zu fühlen, daß man alt geworden ist!

Er steht auf und setzt sich wieder ans Pianino; er nimmt das Notenheft und blättert wieder darin, wie wenn er in einer Schreibtischlade nach Jugenderinnerungen, Haarlocken, getrockneten Blumen und Band-Enden suche. Seine Augen starren auf die schwarzen Noten, die wie kleine Vögel aussehen, die an einem Stahldrahtgitter auf und nieder klettern; er versucht, in ihnen auf Frühlingstöne, Liebeslockungen, jubelnde Triller aus den rosenroten Tagen der ersten Liebe zu lauschen. Doch alles blickt ihm so fremd entgegen, als sei die Erinnerung an die Blütezeit der Jugend mit Unkraut überwachsen. Ja, so ist es; die Saiten mit Staub bedeckt, der Resonanzboden ist eingetrocknet, der Filz abgenützt.

Ein Seufzer hallt durchs Zimmer, schwer wie aus einer hohlen Brust, und dann wird es ganz still.

Plötzlich hört man den Mann sagen:

— Aber sonderbar ist es doch, daß der herrliche Prolog in diesem Klavierauszug fehlt. Es war, wie ich mich bestimmt erinnere, ein Prolog mit Harfenbegleitung und ein Chor, der so lautete.

Er trällert leise die Melodie, die wie ein Bach aus einer Bergeskluft hervorsprudelt; der eine Ton gibt den andern, sein Gesicht klärt sich auf, der Mund lächelt, die Runzeln glätten sich, und die Hände fallen auf die Tasten nieder, die kräftig, jugendlich und schmeichelnd die herrlichen Töne wiedergeben, und mit starker klangvoller Stimme singt er die Baßpartie.

Seine Gattin ist aus ihren schwermütigen Gedanken erwacht, sie lauscht, mit tränendem Auge und fragt verwundert:

— Was ist das?

— Romeo und Julia! Unser Romeo und unsre Julia!

Und er springt vom Stuhl auf und legt das Notenheft vor die erstaunte junge Frau.

Siehst du! Dies war der Romeo unsrer Oheime und Tanten, das war — lies nur — Bellini! Oh! Wir sind also noch nicht alt!

Die Frau blickt auf das dichte, noch glänzende Haar des dreißigjährigen Mannes, auf seine glatte Stirn und seine feurigen Augen. Und sie sagt freudestrahlend:

Ja, du siehst aus wie ein Fünfundzwanzigjähriger!

— Und du? Du siehst aus wie ein junges Mädchen. Daß wir uns von dem alten Bellini so haben anführen lassen. Ich dachte gleich, daß etwas nicht stimme.

— Nein, lieber Freund, daß habe ich zuerst gedacht.

— Wahrscheinlich, weil du jünger bist als ich.

— Nein du . . .

Und Mann und Frau sitzen da und streiten scherzend darüber, wer von ihnen älter sei, ganz wie ein Paar Kinder, und sie wundern sich, wie sie früher Runzeln und graue Haare haben entdecken können, wo keine da sind.

Eine von den zwanzig Geschichten, die unter dem Titel ‚Heiraten‘ in der Gesamtausgabe des münchner Verlags Georg Müller erscheinen.

Rundschau

Kleisttheater

Kleisttheater: der Name soll symbolischen Klang haben. Er soll das Repertoire einer Bühne nicht auf die Werke unsers größten Dramatikers einschränken, wohl aber auf eine Dramenreihe, an deren Anfang gewissermaßen Kleist, in deren Mittelpunkt Hebbel, an deren Ende bis jetzt Paul Ernst steht. So könnte es auch Hebbeltheater heißen. Doch diese Bühne hat jede Beziehung zu ihrem Namenspatron gelöst; obschon sie, als sie Babs ‚Anderen' und Freksas ‚Ninon' aufführte, die etwa an der Peripherie des zu ziehenden Repertoirekreises liegen würden, in den hier vorgeschlagenen Plan hineinzuwachsen schien.

Irgend ein berliner Theater müßte sich also finden, das unter dem Banner Kleists etwa folgenden Spielplan durchkämpfte. Selten gegebene Sachen von Kleist, Hebbel, Otto Ludwig (Penthesilea — vor allem, Amphitryon, Guiskard; Moloch; Das Fräulein von Scuderi, Hanns Frei); dann Büchner (Wozzeck, Danton); Grabbe (Scherz, Satire …, Hannibal, Napoleon); Immermann (Alexis). Vielleicht auch weniges von Tieck. Nach rückwärts könnten diese Aufführungen durch vernachlässigten Shakespeare ergänzt werden, durch ‚Maß für Maß', ‚Wie es Euch gefällt' und ‚Timon'. Ein solches Programm würde nichts mit philologischer Ausgrabung gemein haben; es würde viele Schätze in das lebendige Licht künstlerischer Gegenwart stellen, die bis jetzt allerdings noch im Vergangenheitsdunkel germanistischen Forschungsgebietes zu schlummern scheinen. Sie würden dem Kulturmenschen von heute, wenn man sich mit ihrer Wiederbelebung nur die rechte Mühe gäbe, mehr zu sagen haben, als die bis zum Ueberdruß abgespielte Theaterware Schillers. Dieses Programm würde den Uebergang bilden zu unsrer modernsten Literatur. Es müßte den historischen Ibsen bringen (Nordische Heerfahrt, Kronprätendenten, Kaiser und Galiläer, aber auch Brand und Peer Gynt) und ausmünden in die Dramen Eulenbergs, Greiners, Wilhelm von Scholzens und Paul Ernsts. Man sieht: nicht Einseitigkeit im Sinne Lublinskis soll hier Grenzen ziehen. Dennoch sollen sie nicht zu weit genommen werden, weil sonst die Planlosigkeit unsrer gewohnten Spielpläne diese Literatur ausnahmslos für die Bühne verloren gehen lassen würde. Weil alle diese Dramen uns mit blinder Beharrlichkeit vorenthalten werden, ist es immer wieder Zeit, auf sie, die vielleicht die einsamen Gipfel unsrer Produktion bilden, hinzuweisen.

Ich weiß wohl, daß es praktisch unmöglich sein würde, ein Theater geschäftlich mit solchem Repertoire auf die Dauer zu halten. Aber muß es schließlich ein ständiges Theater sein? Es feiern bei den Serienspielplänen so viele Schauspieler (heute etwa Rosa Bertens, Paula Somary, Maria Mayer; Heine, Schildkraut, Kraußneck, Emil Lindner, Schroth und andre), daß sie gewiß leicht an bestimmten Tagen der Woche in einem zu pachtenden Theater — das nur nicht das Kroll-

sche sein dürfte! — unter einer unternehmenden Direktion, einem fähigen Regisseur für ein derartiges Repertoire gewonnen werden könnten. Es kommt für überflüssige Theatervorstellungen so viel Geld zusammen — warum nicht auch für nötige? Und, wie wäre es mit Albert Heine als Leiter? Ich glaube, dann würden diese Darbietungen auch ohne festes Heim und ohne festes Personal sich des Namens Kleisttheater nicht zu schämen brauchen. Herbert Ihering

Weiße Wände

Schade, daß ich kein Regisseur bin. Es muß hübsch sein, in ein scheinbar schon fertiges Kunstwerk seine Gedanken einzufügen und ihm dadurch eine Vollkommenheit zu geben, die man vorher nicht vermißt hat, weil man sie nicht geahnt hat . . . So hat Herr Jaroslav Kvapil Schillers ‚Wallenstein' durch schöne Bilder und Bewegungen vervollständigt, man spielt jetzt die Trilogie am tschechischen Theater in Prag mit vielem Glück. Jetzt erst sehe ich, wie das eigentlich war, dieser Krieg, wie schön Spitzenkragen und zackiges Linnen zu Lederkollern paßt, wie gepanzerte Männer im Marschieren klirren, wie eine rote Schärpe irgendwie einen hohen Rang bedeutet. Sehr schön wirken auch lange glänzende Goldquasten an dunklen Kniehosen, diese Quasten führen ein ganz selbständiges Leben und, ob nun ihr Träger steht oder sich erzürnt, immer wissen sie auffallend zu schlenkern. Doch das Beste war es, daß sämtliche Szenerien (ohne das Lager natürlich) weiße Wände waren. Reine weiße kahle Wände, in die nur hölzerne Türaufsätze oder Fensterrahmen braune Lücken schnitten. Solche Wände rufen sofort in mir das Gefühl wach, daß es lange her seitdem ist, lange, lange vorbei. Ich weiß wirklich nicht, ob das der Wissenschaft entspricht, ob wirklich zur Zeit jenes Krieges im Rathaus zu Pilsen und in Eger so weiße Gespensterwände sich spannten. Einerlei. Diese Wände bedeuten für mich ‚Dreißigjähriger Krieg', überdies auch jede andre vergangene Zeit. Vielleicht kommt das daher, weil die alten renovierten Burgen, die ich besichtigt habe, alle so frischgekalkte saubere billige Wände hatten, ohne viel Bemalung . . . Und so war es auch gestern auf der Bühne. Große, ja gigantische weiße Flächen, wenig Möbel, hier und dort ein Fresko in dünnen harten Farben. Ich dachte an die Burg Karlstein, wie sie jetzt ist, an hypothetische Vergangenheiten, schließlich an die leibhafte Historie. Was für Menschen, denen so in die Augen stechende Einfachheit genügt! Sie scheinen nicht auf lange sich einzurichten, nirgends, morgen wird alles zusammengeschossen. Wieviel Waffen und Quasten hat so ein Kerl auf sich, aber die Prunksäle sind weiß wie Wäsche auf der Bleiche, sind leer, als sei man eben im Umzug begriffen . . . Und sehr gut paßte es da herein, wie Herr Vojan den Wallenstein spielte. Müde, fast resigniert, bleich, in sich gekehrt, langsam. Häufig sprach er nicht oder schloß im Reden für lange Zeit die Augen. Das rührte mich sehr, denn das sah dann genau so aus wie die weißen Wände ringsum. Es war förmlich ein Echo dieser Wände. Und man fühlte im Herzen, was Schiller geschrieben hat: die Tragödie niedersteigender Sterne.

Max Brod

Franz Kreidemann

Da höre ich keine einfachen, stillbeglückenden, lyrischen Schreie

der Schauspielkunst, sondern es ist kluges Können und teils dürres, teils mystisches Wissen. Ihm hat die psychologia infernalis mit eitel Sehnsucht das Herz erfüllt. Leidenschaftlich grübelt er, inquiriert mit fast forensischem Interesse, experimentiert aufmerksam mit seinen Modellen, seinen Versuchspersonen. Ich glaube, der eigentümlichste Ehrgeiz dieses Spintisierers und Analytikers geht darauf aus, hellseherisch die gorgonenartigen Phänome zu durchdringen. Man wühlt in der offenbar persönlich erlebten Lieblingsidee, des Menschen Kern sei Roheit, Bestialität das Ursprüngliche und gleichsam Unterirdische des kultivierten homo sapiens. Man wird deswegen zum beinahe lehrhaften Deuter der Gewalttätigkeit. Romantische (oder besser: okkultistische) Natur, ein nervöser, sich abzappelnder Satanolog. Das Grelle lockt ihn — das Unfruchtbar-Wüste, die Gifte des Daseins und das Schalksgewand; er drückt diese Widerhalle des Lebens mit den Mitteln wundertiefer Phantasien in der Manier Rembrandts und Callots, ordinärer Holzschnitte oder feiner französischer Karikaturistik aus. Ohne sich mit dem absoluten Flammenmeer der Tragödie vereinigen zu können, betreibt er den mindern Zauber, das alte Chaos in grimassierenden, wütigen Aufruhr zu versetzen. Ein Reklame-Agent und Hofprediger der Hölle, doch nicht ohne fast sentimentale Neigung für weiche, weiße und edle Möglichkeiten. In gewissem Sinne steht er auch Schiller nah — dem Schiller der ‚Räuber' und des ‚Geistersehers'. Er fühlt Freude an lauten Worten, die ein bischen geschmacklos den Hörer peitschen. Sein äußeres Brodeln ist aber auf innere Orgiastik gegründet. Er spielt mit kaum bürgerlich gedämpftem Zigeunerherzblut. Das Gesicht und die listigen Augen erinnern an den Lautenspieler des Frans Hals. Seine trockene, scharfkantige Stimme wandelt sich nichtsdestoweniger auf bewundernswürdige Weise. Sie greint und schnarrt, sägt und reißt, reitet einen tollen Ritt, erreicht emphatische Klänge, schmatzt gierig, sperrt und vergewaltigt die Worte, und schlemmt in leckern psychologischen Nüancen. Nach den Lehren von Philosophen und Medizinern wählt er sich seine Masken — glatte, technisch vollkommene und recht unkenntlich machende Mephistomäskchen. Irgend ein Bösewicht, den Kreidemann spielt, hat den kleinen Kopf unglücklicher Idioten, unstät flackernde kranke Augen, einen breiten, sich fast kokett spreizenden, wie grell gemalten Mund, ein widerwärtiges, unheilverkündendes Lachen. Historia morbi, nachtbeschwörende Hymnen auf diabolische Bemühungen, zum dritten Komödie verweben sich. Diese Subjekte sind hervorragende Schauspieler und außergewöhnliche Menschenkenner, deren nicht eben gesundes und wohlentwickeltes Gehirn rastlos arbeitet. Stille Wasser, die als tief gelten können; alte, gehässige Individuen; Eigenbrödler, hutzelmännische und aalglatte Wesen; Erpresserexistenzen und Riccaut-Typen. Oft mit wächserner Physiognomie, abgetakeltem Kostüm und schnellwechselnden Gemütsbewegungen. Wenn nicht hie und da ein charmantes Stück prim' uomo sich gar sehr beliebt und wert machte, der gescheite Rechner (dem sensationshungrige Tricks näher bekannt sind) nicht mitunter durchbräche, wäre ich von Selbstkreuzigungen des Kreidemannschen Ich zu sprechen geneigt. Die wilden Aufschwünge eines gärenden Intellekts, die Verzückungen einer raffinierten Phantasie irren aber oft demutsvoll ins geistige Gebiet des Sherlock Holmes ab. Théophile

Gautier sagt von Baudelaire: „Son bouquet se compose de fleurs étranges, aux couleurs métalliques, aux parfums vertigineux, dont le calice au lieu de rosée, contient d'âcres larmes des gouttes d'aqua tofana". Wer von Kreidemann ähnliches behaupten wollte, müßte denn doch den Aristokratismus seiner Schauspielkunst überschätzt zu haben fürchten. Die Wurzeln von Kraft und Unkraft indessen, sowie die erlösten und unerlösten Mittel seiner Welkgewordenes abstoßenden, zu immer höhern Sphären strebenden Künstlerart scheinen hiermit leidlich bloßgelegt.

Arthur Sakheim

Ein königlicher Spaß

Wenn ein König sich einen Spaß macht, so ist das natürlich eine ganz besondere und feine Sorte von Spaß. Es ist gar kein Spaß, sondern Ernst. Er hat zunächst einmal einen ethischen Kern von nicht zu unterschätzender Dicke und dann ist doch eben das Ganze von der Menschheit Höhen herab betrachtet, geplant, dirigiert und genossen. Aber gegen den Weg, den der Sänger Felix Josky mit dem König Ludwig dem Elften (und dem Kollegen François Villon) ging, ist hartbefrorener Sturzacker, afrikanischer Busch, grönländisches Packeis ein reines Skating rink. Er führte über den jagenden Lord und Christopher Sly, den Kesselflicker, über Baron Nilus und Jeppe vom Berge, über Jon Rand und Jau und schließlich über den blutrünstigen Valois und den Ahnherrn aller zigeunernden Poeten, wie sie Williams vielseitigerer Nachfahre J. H. Mc. Carthy doppelt, erst für die strahlende Rampe und dann für den Hausschmöker, hergerichtet hatte. Dieser Ludwig, „die große Spinne", ein ganzer Staatsmann im Sinne Machiavells mit den lebensgefährlichen Umgangsformen seiner Sphäre und Zeit, der richtige Primanerdramenheld, wie man früher sagte, und wie ihn Delavigne durch fünf Akte unter Qualen des Leibes und der Seele zum Tode beförderte, eine Renaissancenatur, wie man ihn heute vielleicht schon nicht mehr bewundernd nennen würde, hätte schon längst mal heran gemußt. Im Grunde war er ein Monarch, den sich die fortschreitende Humanität, sofern sie über bedrucktes Papier hinauszugehen vermag, für unsre eigenen bittersten Tagesnöte nur wünschen kann: er scheute sich nicht, seinen blutsaugerischen Junkern die hohlen Köpfe vor die Füße zu legen. Das wäre doch ein Spaß, mit diesem abgestempelten Ungeheuer als Panier heute von der Bühne herab Revolution zu predigen. Aber Mc. Carthy-Josky ist nicht so. Er läßt in dem Kampf gegen die räuberischen Feudalherren, die sich auch damals schon hübsch bauernfängerisch als „Liga des Gemeinwohls" bezeichneten, nicht etwa Ludwig den Elften siegen, sondern in dichterischer Freiheit ganz schnell mal den armen François, den der König in einer Kaschemme auflieſt, betäubt, rasiert und für sieben Tage zum Großconnetable macht, gleichwohl mit der sichern Aussicht auf den Galgen für seine Spottverse. Wenn nicht die Liebe eines edlen Fräuleins zu dem Gossendichter, unter den durch die Technik eines vieraktigen Dramas gebotenen Seelenkämpfen, ihn davor bewahrte. Dem Neuen Theater, das diese Kleinbürgerparabel mit ihrer erbarmungslos versifizierten Sprache bot, tat Fräulein Alma Renier keine guten Dienste; sie läßt in jedem Moment nur zu deutlich ermessen, wie klafterweit von ihrer noblen und überzeugenden Art das hilflose Gebahren ihrer Mitspieler ist.

Alfons Fedor Cohn

Aus der Praxis

Die gewölbten Bühnenwandungen / von Friedrich Weber-Robine

(Schluß)

Die Reinhardtsche Theaterbühne mit stetig gekrümmter Rückwand ist aus folgendem Gedankengang heraus entstanden. Bisher hat man sich zur Darstellung des Himmels in der Bühnentechnik entweder farbiger oder farbig beleuchteter Sofitten bedient, oder eines die Kulissen überragenden Hintergrundes, der entsprechend der Luftstimmung gefärbt oder farbig beleuchtet wurde. Max Reinhardt bemängelte an der Ueberlieferung die ungenügende illusionistische Wirkung der Luft und des Himmels und trennte zu seinen Zwecken den Raum durch eine gegen den Zuschauerraum oben offene, stetig gekrümmte Rückwand ab, welche die Kulissen und alle Vorsatzstücke überragt, während früher der Bühnenraum nach hinten durch ebene Wände abgeschlossen wurde. Deren neue Fläche soll aus starrem Material hergestellt werden und kann je nach der wiederzugebenden szenischen Stimmung gefärbt, oder, wenn das Material es gestattet, entsprechend beleuchtet sein. Der Urheber des neuen Systems weist auch auf frühere Versuche hin, bei denen durch transportable, kugelförmig gekrümmte Hintergründe eine ähnliche Wirkung erzielt werden sollte, wobei aber diese Hintergründe die Bühnen ganz oder teilweise auch nach oben abschliessen, also den Schnürboden außer Tätigkeit setzen und die Aufstellung hoher Kulissen oder Versatzstücke erschweren. Diesen Betrachtungen entspricht die Erkenntnis, daß eine nach oben offene zylindrische Bühnenrückwand den Schnürboden nicht verhindert, auch ausreichend ist, um bei geeigneter Beleuchtung, deren Anbringung an jeder Stelle möglich ist, den Eindruck unendlicher Fernen, also des Himmels, hervorzurufen. Wird auf der Bühne diese neue Fläche aufgestellt, so daß das Bühnenpodium von dem Segment eines Kugelschnittes begrenzt wird, und ist die zylindrische Fläche so hoch, daß von keinem Punkte des Zuschauerraumes aus die obere Begrenzung gesehen werden kann, so wird die gleichmäßige Beleuchtung der zylindrischen Fläche bei einer Aufstellung der Lichtquelle in der Brennlinie der zylindrischen Fläche zu künstlerischen Lichtwirkungen geeignet sein. Reinhardt berücksichtigte hier hauptsächlich den Gesichtspunkt, daß jeder Teil der Fläche entsprechend dem Himmelsgewölbe die Täuschung erzeugen soll, als sei er gleich weit vom Zuschauerraum entfernt. Wo die Beleuchtungsquelle untergebracht wird, bleibt an sich gleichgültig, wenn die Beleuchtung der zylindrischen Fläche nur diffus ist. Die größte Bedeutung im neuen System soll die stetige Krümmung der zylindrischen Fläche haben, und es ist ganz interessant, vom Erfinder zu vernehmen, daß er die frühern Versuche mit gespannter Leinwand für unzureichend hält, da es bei der großen räumlichen Ausdehnung, die eine solche Fläche haben muß, wie er sagt, fast unmöglich ist, Leinewand faltenlos zu einer Fläche von bestimmter Krümmung zu spannen. Jedenfalls wird dann der Effekt fehlen, weil jede Falte Schatten wirft und die Illusion verdirbt. Darüber war sich Fortuny auch bald klar, aber Max Reinhardt hatte wohl, als er dies aussprach, noch nicht gewußt, daß Mariano Fortuny bereits wieder im Begriff war, seine Denkfehler zu verbessern, um schließlich doch zu einem ganz brauchbaren Resultat zu gelangen.

Fortuny hatte nämlich am 6. April 1906 seinen verbesserten Kuppelhorizont, Reinhardt am 26. Oktober 1906 sein neues System zum Patent angemeldet,

und da die Entscheidungen des Kaiserlichen Patentamtes bei der übergroßen Fülle von Anmeldungen bekanntlich monatelang dauern, so ist dieser Gang der Dinge den beiden Urhebern nicht eher bekannt geworden, als bis die Anmeldungen ausgelegt oder gar erst druckschriftlich erschienen waren. Das Fortunysche System ist im Juni 1908, das Reinhardtsche im Februar 1909 mit dem endgültigen Text ausgegeben worden. Die Sachlage ist für die Fachwelt zweifellos interessant, und die Zukunft wird darüber entscheiden, welches von beiden Systemen seinen Siegeslauf über die Bühnen nehmen wird.

* * *

Patentliste

385 072. Kulissengelenk, dadurch gekennzeichnet, daß an einem Mittelschenkel zwei oder mehr Schenkel angelenkt sind, so daß alle Schenkel und damit auch die an ihm befestigten Kulissen beliebig gegeneinander gedreht und eingestellt werden können.

Paul Gollert, Neu-Ruppin, Heinrichstraße 7. 15. 7. 09. G. 22058.

Juristischer Briefkasten

R. N. Wenn Sachen aus der Garderobe verloren gehen, und ein verschließbarer Schrank nicht vorhanden ist, fordern Sie die Direktion auf, dafür Sorge zu tragen, daß Ihnen ein verschließbarer Raum angewiesen wird. Wenn die Direktion trotz Mahnung es beim bisherigen Zustande verbleiben läßt, ist meines Erachtens ein Schadenersatzanspruch gegeben.

Annahmen

Felix Gotthelf: Das Mahaveda, Mysterium. Düsseldorf, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

2. 12. Ilse von Stach: Der heilige Nepomuk, Einaktige dramatische Legende. Eisenach, Stadttheater.

4. 12. Gustav Otto Loeffler: Ihr dunkler Punkt, Dreiaktige Komödie. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Wilhelm Weigand: Lorenzino, Tragödie. Breslau, Stadttheater.

Wilhelm Wolters: O Eva! Dreiaktiger Schwank. Wien, Burgtheater.

7. 12. Georg von Forell: Der Ehrenrat, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

7. 12. Hans Gaus: Das Märchen vom Glück, Volksstück. Hamburg, Thaliatheater.

10. 12. Felix Josky: Ein königlicher Spaß, Vieraktige Komödie. Berlin, Neues Theater.

2) von übersetzten Dramen

Hennequin und Veber: Im Taubenschlag, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenz-Theater.

Octave Mirbeau und Thadée Natanson: Das Heim, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

Franz Molnár: Liliom, Leben und Tod eines Strolches. Vorstadtlegende. Budapest, Lustspieltheater.

Silvio Zambaldi: Il matrimonio di Riri, Drama. Mailand, Teatro Manzoni.

Deutsche Dramen im Ausland

Amsterdam (Neederlandsche Tooneelvereeniging): Das letzte Glück, Schauspiel von Clara Viebig.

Neue Bücher

Alfred Auerbach: Mimik, Uebungsmaterial für Schauspiel- und Opernschüler. Berlin, Erich Reiß. 124 S. M. 1,50.

Herman Bang: Menschen und Masken, Schauspielerporträts. Berlin, Hans Bondy. 186 S. M. 3,—.

Deutsche Weihnacht, Spiel und Lied aus alter Zeit, mit Bildern von alten Meistern. München, R. Piper & Co. 260 S. M. 1,80.

Karl Konrad: Die deutschen Studenten und das Theater. Berlin, Carl Heymann. 76 S. M. 0,60.

Jacob Michael Reinhold Lenz: Gesammelte Werke. Berlin, Paul Cassirer. Band 2. 159 S. M. 3,—. Band 3. 340 S. M. 5,50.

Emil Reich: Henrik Ibsens Dramen, Zwanzig Vorlesungen. Berlin, S. Fischer. 535 S. M. 3,50.

Emil Sulger-Gebing: Gerhart Hauptmann. Leipzig, B. G. Teubner. 141 S.

Ernst Zimmermann: Goethes Egmont. Halle, Max Niemeyer. 161 S. M. 3,—.

Dramen

Kurt Friedrich: Die steile Wand, Vieraktiges Schauspiel. Leipzig, Carl Engelschmidt. 96 S. M. 2,—.

M. Goldschmidt: Herzog Robert und der Sänger, Schauspiel. Frankfurt, Schirmer & Mahlau. 100 S. M. 2,50.

Nanny Lambrecht: Die Mädchen, Vieraktige Schultragödie. Essen, Literarischer Verlag. 158 S.

Karl Emil Schaarschmidt: Demetrius, Fünfaktiges Trauerspiel. Leipzig, Hermann Zieger. 163 S. M. 2,50.

D. Seeberg: Es war einmal ein blinder König, Ein lustiges Trauerspiel. Dortmund, Koeppen. 217 S.

Carl Sternheim: Don Juan, Eine Tragödie. Leipzig, Inselverlag. 204 S.

Zeitschriftenschau

*** : Autor und Kompagnie, Literarische Firmen und derlei mehr. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIV, 4.

Marie Luise Becker: Das französische Theater in freier Luft. Türmer XII, 3.

Alfred von Berger: Meine hamburger Dramaturgie V. Oesterreichische Rundschau XXI, 5.

Oscar Bie: Der Sänger (Caruso). Neue Rundschau XX, 12.

Karl Bornhausen: Schillers Schicksal in der evangelischen Kirche. Christliche Welt XXIII, 46.

Max Brod: Notwendigkeit des Theaters. Theater 7.

Reinhard Bruck: Der alte Brenninger. Masken V, 14.

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. 7. Cleopatra. Der neue Weg XXXVIII, 47.

Wilhelm Dobra: Das Bühnenbild. Deutsche Theaterzeitschrift 60.

Lion Feuchtwanger: Dramaturgisches zur ‚Braut von Messina'. Ueber den Wassern II, 21.

S. D. Gallwitz: Das Musikalische in der modernen Bühnenkunst. Der neue Weg XXXVIII, 48.

C. Gerhard: Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 45.

Eduard Huppert: Die Balletschule. Bühnenbote X, 50.

Oscar Klein: Das berliner Theater unter Friedrich Wilhelm dem Ersten. Der neue Weg XXXVIII, 46.

Ludwig Klinenberger: Karl Blasel. Bühne und Welt XII, 5.

Erich Kloß: Richard Wagner und die Gräfin Pourtalès. Merker 4.

Emil Lind: Der Steinklopferhanns. Masken V, 14.

Thomas Moly: Der schwedische Hauptmann. Der neue Weg XXXVIII, 48.

Max Morold: Vom Münchener Künstlertheater. Merker 4.

Ludwig Pietsch: Berliner Theater einst und jetzt. Reclams Universum XXVI, 10.

Robert Plöhn: Raoul Auernheimer und Rudolf Lothar. Das literarische Deutsch-Oesterreich IX, 12.

Baron zu Putlitz: Deutsches Festspielhaus am Rhein. Deutsche Bühne 18.

Egon Ritter: Eine neue Form des Dramas. Theatercourier 832.

Ludwig Rubiner: Eduard Stucken. Theater 7.

Pater Expeditus Schmidt: Ein Genius der Tat (Schiller). Ueber den Wassern II, 21.

Heinz Schnabel: Betrachtungen über Hebbel. Die Tat 8.

Heinrich Stümcke: Der letzte Komödiant (Wilhelm Kunst). Bühne und Welt XII, 5.

Die deutsche Theaterausstellung Berlin 1910. Deutsche Bühne 17.

Valentin Teirich: Das moderne Drama. Das literarische Deutsch-Oesterreich IX, 12.

Siegfried Trebitsch: Georges Courteline. Merker 4.

Hermann Ullmann: Nach dem Schillertage. Kunstwart XXIII, 5.

Hans Wantoch: Friedrich-Freksa.

Der neue Weg XXXVIII, 48.
Friedrich Weber-Robine: Oekonomische Bühnenbeleuchtung. Theatercourier 831.

Engagements

Berlin (Neues Schauspielhaus): Beatrice Altenhofer 1910/13.
Berlin (Trianontheater): Johanna Flessa, Gertrud Urban.
Bremerhaven (Stadttheater): Hermann de Val 1909/10.
Danzig (Stadttheater): Martha Klengel.
Elberfeld (Stadttheater): Wilhelm Egger.
Frankfurt am Main (Schauspielhaus): Josefine Rottmann.
Leipzig (Stadttheater): Hans Beßler.
Mannheim (Hoftheater): Max Brückner.
Posen (Neues Stadttheater): Heinz Arensen 1910/12.
Pyrmont (Fürstliches Schauspielhaus): Otto Hermann Müller, Sommer 1910.
Rostock (Stadttheater): Fritz Bergmann 1910/12.
Schweidnitz (Stadttheater): Willy Kupferschmidt.
Weimar (Residenztheater): Margarete Hensel 1909/10.

Todesfälle

Louis Pierre Leloir in Paris. Geboren am 5. November 1860 in Paris. Sozietär der Comédie.
Anton Moser in Wien. Geboren am 13. August 1872 in Wien. Baritonist der wiener Hofoper.

Nachrichten

Die Direktion des Stadttheaters von Czernowitz ist Herrn Martin Klein auf drei Jahre übertragen worden.
Direktor des Zentraltheaters in Dresden ist, als Nachfolger des verstorbenen Alexander Rotter, der Direktor des berliner Apollotheaters, Heinz Gordon, geworden.
Der Danske Dramatikeres Forbund in Kopenhagen (die Zentrale der skandinavischen Bühnenschriftsteller) und der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller in Berlin haben miteinander ein Kartell zur Wahrung gemeinsamer Interessen geschlossen. Zugleich sind der Danske Dramatikeres Forbund und die Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller übereingekommen, ein gemeinsames Bureau für skandinavische Bühnenwerke in Wien zu errichten. Gemeinschaftlicher Vertreter wird Herr A. Halbert, Wien I, Neuthorgasse 9.
Zum Direktor des neuen Stadttheaters von Plauen wurde an Stelle des ausscheidenden Direktors Hofrat Franz der erste Kapellmeister des plauener Stadttheaters, Theo Erler, auf zwei Jahre gewählt.

Die Presse

1. Otto Falckenberg: Doktor Eisenbart, Komödie in vier Akten. Neue Freie Volksbühne.
2. Georg von Forell: Der Ehrenrat, Lustspiel in drei Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.
3. Octave Mirbeau und Thadée Natanson: Das Heim, Schauspiel in vier Akten. Kammerspiele.
4. Felix Josky: Ein königlicher Spaß, Komödie in vier Akten. Neues Theater.

Vossische Zeitung

1. Im ganzen hat Falckenberg eine recht tüchtige Arbeit geliefert, die ein Stück bunten deutschen Lebens vorspiegelt. Den Helden freilich glaubt man ihm nicht recht.
2. Das Stück ist weder lustig genug für ein Lustspiel noch scharf genug für eine Satire.
3. Man könnte die Pariser beneiden; nicht, weil sie das Stück zuerst, sondern weil sie es nicht ganz gesehen haben. Wir erlebten, erlitten die ungekürzte, peinlich genau und kunstlos getreu aufgezeichnete Geschichte eines Skandals, der sich mit einer widerwärtigen Weitschweifigkeit über die Bühne schlängelt.
4. Trotz der summarischen Art, mit der Herr Josky eine Anzahl von Verwicklungen zusammendrängt, so daß die Intrigen sich zum Knäuel zu verwirren drohen, dringt aus dem Original soviel kecke, leichtfertig bunte, auf den genügsamen Allerweltsgeschmack berechnete

Erfindung auf die Szene, daß das grelle Spiel nicht ohne die herkömmliche laute Theaterwirkung bleibt.

Morgenpost

1. Ein starkes Talent spricht aus dieser Komödie, einem Stück, das von einer gestaltungskräftigen Begabung geschaffen ist, und in dessen immer farbigem, wenn auch nicht stets klarem, logisch zwingendem Aufbau der dramatische Lebensnerv hörbar pulsiert.

2. Dem Lustspiel fehlt die Lustigkeit, und zu einer satirischen Komödie, die dem Autor vorgeschwebt haben mag, gehört überlegenerer Witz.

3. Die Verfasser leuchten in einen recht dicken Morast hinein, tuns aber ohne Phrase, mit viel Weitschweifigkeit, doch fast nie mit einem falschen Ton.

4. Was der Verfasser in vier Komödienakte und im allgemeinen recht flüssige Jamben gegossen hat, ist nicht mehr als ein dramatischer Romanausschnitt mit allen Schwächen und Fehlern, die diesem Genre stets anhaften, wenn nicht ein congenialer Gestalter den Stoff aus eigener Kraft und dichterischer Selbstherrlichkeit mit neuem Inhalt erfüllt.

Lokalanzeiger

1. Die Komödie verrät in ihrem wunderlichen Gemisch von derbem, volkstümlichem Humor und grotesker Komik, von tragischen Akzenten und fast süßlicher Sentimentalität eine starke, eigenartige Begabung.

2. Zweifellos ist der Autor nicht ohne Talent, denn er versteht seine Handlung in den Grundzügen zu entwickeln und schreibt einen recht passablen Dialog.

3. Man konnte von den Vorgängen auf der Bühne weder ernst noch heiter gefesselt werden. Die Szenenführung des Stückes war außerdem recht ungeschickt.

4. Für all die lustigen und traurigen Begebenheiten ist Felix Josky nicht verantwortlich zu machen. Er hat sie ausnahmslos, Zug um Zug, getreulich aus dem Roman auf die Bühne verpflanzt, und somit ist sein geistiges Eigentumsrecht an dem Drama recht beschränkt. Aber er hat dem Ganzen seine Sprache geliehen, und das ist immerhin etwas, denn sie fließt temperamentvoll und nicht ohne innere Wärme, hin und wieder sogar mit poetischem Schwunge dahin.

Börsencourier

1. Man lernte ein Talent kennen, das noch in seinen Ausdrucksmitteln schwankt und in einem krausen Stilgewirr ans Ziel zu kommen sucht. Aber doch ein Talent.

2. Eine Satire ist es nicht geworden. Nur ein erstaunlich uninteressantes und mit wenig Handlung belastetes Bühnenwerk.

3. Neben dem derben Spannungsreiz, neben der starken Pikanterie hat der Stoff jetzt auch noch den Vorteil der Aktualität angesichts mancher betrübenden Vorgänge der jüngsten Zeit.

4. All die Unwahrscheinlichkeiten nehmen wir willig hin. Haben wir es doch mit einem Märchen zu tun, und wo das Stück der echten Märchenstimmung sich nähert, ist es am wirksamsten. Die Verssprache hat Schwung, es fehlt ihr nicht an guten Einfällen, hübschen Bildern, nur hätte sie sich von dem poetischen Gemeinplatz mehr zurückhalten sollen.

Berliner Tageblatt

1. An Buntheit fehlt es dem Spiele nicht. Einen Augenblick lang scheint es sogar, als ob die saubere und wohlanständige Arbeit sich zum Kunstwerk vertiefen wolle.

2. Die Tendenz des Stückes, die in gar nicht so üblen Dialogen zum Ausdruck kam, wurde durch die Handlung nicht unterstützt und ging immer wieder in einem fatal hausbackenem Lustspielton unter.

3. Die Verfasser haben einigen Witz, aber sie breiten ihn sehr ausführlich aus; sie haben einigen Hohn, aber erst in dem guten vierten Akt wird er zur echten Menschenkritik.

4. Die szenischen Schlager stecken schon in der erzählenden Form, aber immerhin hat der deutsche Bearbeiter mit einer sehr intelligenten Schere gearbeitet und sich die Pointen des Engländers für die Bühne nicht entgehen lassen. Herrn Joskys eigenes Hinzutun ist die Verssprache und einige Sorge für die Beseelung der Romanfiguren. Ich finde hier und da nur Ansätze, die ein bischen Hoffnung lassen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 52
23. Dezember 1909

Das Problem der Schuld / von Theodor Lessing

(Schluß)

Auf der ältesten Bühne, insbesondere im ältesten Griechenland, fiel der Begriff der Schuld mit dem des Schicksals oder der Moira zusammen. Die Beruhigung, die Katharsis im Erlebnis des Grauens und des Mitleids hatte zunächst sozusagen fatalistischen Charakter. Die Beruhigung trat ein, indem der Zuschauer des Lebens gesenkten Hauptes sich sagte, daß das Lebenselend eben Wille der Oberen, Schicksalsbeschluß von altersher sei, dem sich auch die unsterblichen Götter zu beugen hätten. In christlichen Zeitaltern des Theaters wurde der Schwerpunkt der Geschehnisse überall aus der Welt objektiver Gesetze hinweg in das persönliche Leben der Seelen verlegt. Jetzt wurde im Drama der Mensch selber der Veranlasser seines Schicksals. Nietzsche hat in diesem Akt der Selbsteinkehr des Menschengeschlechts, mit dem die christlichen Affekte (wie Schuldgefühl, Reue, Selbstumwandlungswille) beginnen, einen Akt versetzter Grausamkeit sehen wollen: das Menschengeschlecht wühlt und wütet mit dieser nach innen gekehrten Art christlicher Tragik im eigenen Fleisch. Ich sehe darin vielmehr einen ersten Schritt zur Erlösung von der Grausamkeit und von den Schaudern der passiven Hinnahme des objektiven Elendschicksals der Menschheit. Indem der Mensch sich dem Freiheitswahn, der Täter seiner Taten, der Selbstverantworter seines Schicksals zu sein, verschreibt, verschafft er sich die einzige Art von Rechtfertigung und Billigung, die ein unfreies, hoffnungslos den Natur- und Lebensgewalten ausgeliefertes Geschöpf sich überhaupt verschaffen kann. Eine ungeheuerliche Grausamkeit liegt in der christlichen Statuierung der Schuld nur insofern, als im Laufe der Jahrhunderte die christliche Moral zum Untergang der christlichen Liebe gediehen ist. Mit Begriffen, wie Erbsünde, vorgeburtliche Schuld, transzendentaler Charakter hatte man Waffen, um sich gegen jede Hingabe an das tragische Einzelschicksal verschließen zu können. Wenn einem Menschen Unglück geschah, so hatte er eben auch Unglück verdient. Wer auf Galeeren oder in Zuchthäusern endete, der war eben der Büßer, dem irgend ein persönliches Schuld-

moment in die Seele hinein imputiert wurde, bei dem sich dann die Rechtsprechung und die Moralität der Staaten im christlichen Zeitalter beruhigen konnten. Diesem klanglos untergehenden christlichen Schuldbegriff huldigte das klassische Drama. An seine Stelle trat in einem dritten Stadium der Entwicklung der moderne Schuldbegriff. Die Statuierung der letzten Ursache bleibt nicht mehr stehen bei der leidenden Einzelpersönlichkeit. Wir beruhigen uns im Erlebnis der Katharsis nicht mehr damit, daß wir in irgend einem Akte oder in irgend einer Disposition der Untergehenden die Veranlassung des Unterganges suchen und die Schicksale der Menschen aus ihrem eigensten Selbst (sei es selbst auf dem Wege einer metaphysischen Freiheit) zu begreifen pflegen. Unsre moderne Methode, der Sphäre des blinden Zufalls zu entrinnen und im Bilde des Menschenlebens Sinn und Zusammenhang zu sehen, greift bereits weit hinaus über den individuellen Schuldbegriff der christlichen Zeitalter, die es ausschließlich mit der Seele und dem Heil der Seele des isolierten Einzelmenschen zu tun hatten. Wir befinden uns in den europäischen Ländern augenblicklich in jener Epoche, in der wir die letzten Zuckungen des endgültig abgestorbenen und aus dem Interesse der zurechnungsfähigen Geister verschwindenden Christentums noch vor Augen haben. Das Wesentliche der modernen Tragödie und des modernen Schuldbegriffes scheint mir dies zu sein, daß zwar die Wendung von der Welt objektiver Gesetzmäßigkeiten auf die Welt der Seele, die mit dem christlichen Zeitalter einsetzte, bestehen bleibt, daß aber hinter der individuellen Seele ganz neue Sphären objektiver Gesetzmäßigkeit auftauchen, die in gewissem Sinne den antiken Schuldbegriff erneuern. Wenn wir im modernen Drama, etwa im Drama Hebbels oder Ibsens, von Schuld reden dürfen, so handelt es sich immer um eine Kollektiv- oder Massenschuld. Nicht mehr wird irgend eine speziell zu charakterisierende Eigenart des tragisch leidenden Subjektes als Begründung der tragischen Schicksale in Anspruch genommen, sondern der leidende Mensch ist von vornherein als Schnittpunkt sich bekämpfender und konkurrierender objektiver Sozialgewalten aufgefaßt. So erhält der moderne Schuldbegriff zum Beispiel seine Färbung vom Begriff der Vererbung. Die Schuld am Leiden und Untergange, an Unzulänglichkeiten und Lastern eines Menschen wird etwa aufgewiesen in den Bewährungen und Taten seiner Familie, seines Volkes, seiner Rasse, seiner sozialen Gruppe. Damit wird das Einzelschicksal zum Spiegel für soziale Gewalten überhaupt, für Lebensmacht und Tendenzen, die in jeder Seele eines bestimmten Zeitalters, eines Volkes beständig im Gange sind. Auch hinter dieser Statuierung von Schuld und letzter bedingender Ursache steht zweifellos ein metaphysisches Moment des Irrtums und der Kurzsichtigkeit. Aber gegenüber jenem christlichen Schuldbegriff, der sich dabei beruhigt, daß das Schicksal ein Ausfluß der individuellen Persönlichkeit sei, daß der von Leiden Betroffene sich als Büßer zu fühlen habe, weil er in irgend einem übertragenen Sinne selbst der Veranlasser seines Lebens und an seinen Begegnissen selber

Schuld sei, gegenüber diesem christlichen Kurzschluß der Tragödie ist der unvergleichlich weitherzigere und kompliziertere moderne Schuldbegriff ein außerordentlicher Aufschwung. Doch auch er wird für die Zukunft des Dramas nur einen Uebergang bilden. Letzter Hand liegt der Horizont in der Auswertung menschlicher Erlebnisse im Unendlichen. Oder mit andern Worten: letzterhand wird der Schuldbegriff immer tiefer in die Seele des einzelnen der Tragödie gegenüberstehenden Zuschauers hineinwandern. Der Mensch wird sich dann nicht mehr dabei beruhigen können, daß das Leiden der Existenz auf die Tatsache des Milieus, des Zeitalters, der Kultur, der Gruppe abgeschoben wird. Er wird vielmehr gegenüber der Tragödie in immer höherm Maße empfinden lernen, daß es sich in allen Vorgängen der Schaubühne und des Theaterspiels nicht um Kollektivvorgänge irgend einer Gruppen- und Massenseele handelt, sondern daß über dem höchsten und feinsten Drama die Inschrift steht: de te fabula narratus. Er wird in immer weiterm Maße den Begriff der moralischen Schuld mit dem ethischen Tat twam asi überwinden. Er wird den wandernden Schwerpunkt der tragischen Beruhigung schließlich weder in der Akzeptierung eines objektiven Schicksals noch einer christlichen persönlichen Versündigung, noch schließlich in der Statuierung einer Kollektiv- oder Gesellschaftsschuld finden, sondern einzig in den ganz persönlichen Erlebnissen und Anlagen der eigensten Seele. Kann dann überhaupt noch von Schuld gegenüber den Leidenslosen und Defiziten des Menschengeschlechts die Rede sein, so wird jeder Einzelne die Schuld ausschließlich auf sich selber nehmen. Er wird sich sagen: daß das alles so ist, das ist meine eigenste Angelegenheit, meine eigenste Verschuldung, denn in dem allen bin ich selber, und alles das hat wiederum Anteil an mir und meinem Ich. Das ist dann jener äußerste Zielpunkt in der Entwicklung des tragischen Genusses, bei dem das Theater gleichzeitig die objektivste Distanz zum Einzelmenschen besitzt und das intimste Erlebnis des Einzelnen umfaßt. Es ist der Punkt, auf dem aus dem ästhetischen Anschauen tragischen Leidens und Unterganges der Mensch an Stelle der veralteten Beruhigung bei der Statuierung äußerlicher Schuld ein ganz persönliches Schuldgefühl, einen persönlichen Konflikt mit sich nach Hause nimmt, der die Keimzelle lebendiger Bewährung und sozialer Tat werden kann. Denn in letzter Instanz wird jeder ästhetische Wert in den allgemeinen Zusammenhang menschlicher Willenszwecke eingestellt und von einem ethischen Wert übergriffen.

Zwei Sprüche / von Christian Morgenstern

1.

Die Menschen klein, den Menschen groß
vom Felsen hoch zu sehn, so lieb' ichs mir:
Das sprießt und wimmelt aus der Erde Schoß —
und mächtig ringt das Ich sich aus dem Wir.

2.

Alles ist von Wichtigkeit,
alles ist nicht gar so wichtig.
Hier die rechte Sichtigkeit,
und du wandelst richtig.

Der Widerspenstigen Zähmung

Wer nach dem dritten Akt Herrn Paul Goldmann mit fluchbebenden Lippen und puterrotem — sagen wir immerhin: Kopf das Deutsche Theater verlassen sah, der wußte, wie es um die Aufführung bestellt war. Sie ist denn auch eine einzige Köstlichkeit. Sie gibt zugleich die Lösung eines Problems, an dem sich viele Theatergenerationen die Zähne ausgebissen haben. Ists etwa ein Zufall, daß gerade dieses Stück den Regisseuren bis heute der Gegenstand unablässiger Experimente gewesen ist? Sie alle spürten, worüber hier kein Mann und noch weniger eine Frau hinwegkommt. Nicht daß Petruchio das Käthchen zähmt, aber wie er es zähmt: das ist von einer barbarischen Roheit, die entweder gemildert oder erklärt werden muß. Wird sie gemildert, so sind wir nicht mehr in Petruchios, sondern in Benedikts Reich, und es empfiehlt sich, lieber gleich ‚Viel Lärm um Nichts' zu spielen. Statt also zu den zahlreichen abschwächenden und schwächlichen Verballhornungen der Komödie eine neue zu fügen, ist Reinhardt in untadeliger Shakespearetreue auf das Werk selber zurückgegangen und hat es als eine Vorstellung fahrender Schauspieler vor Christoph Schlau dem Kesselflicker aufgefaßt. Damit ist dann alles erklärt. Dieser Ausweg liegt freilich so nahe, daß er schon früher betreten worden ist. Aber er ist eben nur betreten worden. Um ihn bis ans Ende zu durchmessen, mußte doch erst wieder ein Kerl wie Reinhardt kommen, und es ist auch jetzt noch, wo ihm sein Versuch so wundervoll geglückt ist, jedem Regisseur zu raten: Sei ein Mann und folge ihm nicht nach, wenn du nicht seinen Witz, seinen Mut, seine Faust und, vor allem, seine Phantasie hast. Denn es genügt uns selbstverständlich nicht und würde uns nach kurzer Zeit erheblich langweilen, die überwundenen Manieren und die drollige Talentlosigkeit vagierender Komödianten parodiert zu sehen. Damit jene Auffassung ihren dramaturgischen Zweck erreiche und ihre künstlerische Berechtigung habe, ist es nötig, die ganze Geschichte aus der Wirklichkeit in die Sphäre des Spiels, der Imagination, des Märchens, des Traums zu heben. Das hat Reinhardt mit unfehlbarem Instinkt begriffen und mit staunenswerter Konsequenz durchgeführt. Oder sollte es wirklich eine Inkonsequenz sein, daß auch seine Darstellung auf jenes Nachspiel verzichtet, das Shakespeare in seiner Vorlage vorfand, aber für die eigene Bearbeitung entbehren zu können glaubte? In diesem Nachspiel wird der noch immer oder schon wieder betrunkene Kesselflicker vor die Schenke zurückgetragen, wo er nach dem Erwachen einem Kellner erzählt, daß er in einem höchst wundersamen Traum gelernt habe, böse Weiber zu zähmen, und daß er seine neuerworbene

Fertigkeit jetzt gleich zuhause verwerten werde. Genau so wie der Kollege Shakespeare hat der erquickend unpedantische Theatermann Reinhardt bei seinem Publikum die Fähigkeit vorausgesetzt, sich einen solchen Abschluß selber auszumalen, und hat aus der vorshakespearischen Fassung nur die Anregung geschöpft, seiner Aufführung die Buntheit, Wirrheit, Tollheit, Sprunghaftigkeit und Unwirklichkeit eben eines Traums zu geben.

Schlau wird erst in, dann vor einen Saal gesetzt, dessen marmorweiße Schönheit durch fabelhafte Dimensionen zu besonders eindringlicher Geltung kommt. Das ist von Wichtigkeit, weil dieser Saal der Schauplatz aller Ereignisse bleibt und drum das Auge nie ermüden darf. Wie Reinhardt die Möglichkeiten dieses Saales ausnutzt, wie er ihn verkleinert oder noch mehr ausdehnt, wie er die untern und die obern Nebenräume verwendet, wie er die Balustrade und die Treppe abwechselnd aus der Szenerie ausschaltet und in sie hineinbezieht: das beweist eine Tausendkünstlerschaft, die nicht mehr blos technischer Natur ist. In einem solchen Grade sein Handwerkszeug, diese lumpigen paar Bretter, dieses O von Holz zu beherrschen, ist bereits der Anfang, ist die Basis einer artistischen Genialität, die in der Durchsetzung der Zähmungsfabel als eines phantastischen Spuks, eines zweifach stilisierten Wirbels, einer fessellosen und doch aufs behutsamste berechneten Ton- und Farbenorgie wahre Triumphe feiert. In jenen Saal also kommen die aufgelesenen Schmierenschauspieler gesprungen und bauen zum Takt einer lustig tupfenden, Leitmotive weniger gebrauchenden als persiflierenden Musik von Leo Blech ihre Wanderkulissen auf und immer wieder ab. Es sind Türen, Häuserfronten, Zimmerwände, die in denselben einfachen Kinderfarben, vornehmlich gelb, rosa und lila, gehalten sind, wie die großgestreiften, grellgesprenkelten und schrillkarierten Kleider der Mimen. Wenn man diese Kulissen umdreht, zeigen sie die Winterlandschaft, durch die Petruchio mit seinem Käthchen auf einer abenteuerlichen hölzernen Schindmähre hin- und herzieht. Ueberall sind Verzerrungen von Körper- und Raumverhältnissen angestrebt, wie sie das Fieber oder der Traum erzeugt. Menschenleiber ballen sich zu lebendigen Ketten und Hügeln zusammen, um mit burleskem Ruck und Krach wieder auseinander zu fallen. Kästen und Schachteln türmen sich zur Pyramide auf einem Tisch, der später zu wandeln beginnt. Tranios und Grumios purzeln von gemalten Stühlen und überschlagen sich mit richtigen Möbeln wie Akrobaten. Scharen von Dienern wachsen aus der Erde, werden Harlekins, Exzentrics, Schlangenmenschen, machen närrische Aufzüge, prügeln sich, verschwinden in Truhen und durch die Wände und helfen das theaterhistorisch interessante Bild einer Zeit geben, die mit solchen Mitteln zu Lust und Heiterkeit gestimmt wurde. Es ist aber klar, daß

unser kaum geringeres Vergnügen nicht durch dieselben Mittel hervorgerufen wird, sondern durch den Anblick eines Künstlers, der sich im Gefühl einer unbegrenzten Sicherheit und eines unerschöpflichen Reichtums wahrhaft königlich verschwenden darf. Was uns dabei für Momente als Uebertreibung erscheint, ist das durchaus organische Zuviel eines Uebermuts, der nicht blos sprudeln, der buchstäblich übersprudeln will und muß. Ich beneide keinen, der vor diesen Exzessen einer jauchzenden Lebensfreude unfroh bleibt, und warte ungeduldig auf den Abend, wo ich mich so unwiderstehlichen Attacken auf mein Zwerchfell zum zweiten Mal aussetzen kann. Kritik ist Selbstbeobachtung. Während man fast besinnungslos lacht, hat man immer noch genug Besinnung, um sich zu fragen, weshalb man lacht. Und da ist es für mich außer allem Zweifel, daß diese Vorstellung mit all ihren szenischen Kunststücken, mit ihrer ganzen märchenhaften Stimmung und mit der gleichen Fülle an parodistischen Einfällen mich nicht im mindesten belustigt und erbaut, sondern geradezu abgestoßen hätte, wenn wirklich, wie gegen sie geltend gemacht wird, die Hülle den Kern zerdrückt und Regiekunst die Schauspielkunst verdrängt hätte. Man glaube doch nicht, daß dreiundeinehalbe Stunde lang purer Zirkuskram zu ertragen wäre. Man glaube doch nicht, daß Persönlichkeiten wie Bassermann und die Höflich zu Requisiten einer noch so eminenten Regievirtuosität herabzuwürdigen sind. Ihr bloßes Da-Sein bringt schon ein solches Maß, eine solche Masse von Menschlichkeit auf die Bühne, daß sie Shakespeares Worte nur gerade zu sprechen brauchten, um ihren Sinn und ihren Gehalt durchdringend zu verkünden. In Wahrheit liegt es so, daß Reinhardt diesem Sinn und Gehalt nirgends zu nahe getreten ist, und daß Bassermann und die Höflich an keiner Stelle die psychologische Entwicklung ihrer Gestalten vernachlässigt haben. Man müßte denn diese unendlich primitive Entwicklung, die ein Kind aus bloßen Andeutungen ersehen und verstehen würde, zu einem Wunder an Seelenkomplikation aufbauschen. Aber auch dieses Wunder wären Bassermann und die Höflich zu bewältigen fähig — in einer gewöhnlichen Aufführung ohne alle Frage und in dieser archaisierenden schließlich nicht minder. Es wird nämlich deutlich, daß sie der Stolz und die Stars ihrer Truppe sind, die an und für sich unter den Truppen ihrer Zeit einen hohen Rang eingenommen haben muß; daß sie diejenigen sind, die den Funken haben; daß sie zwar von den Lastern ihrer Zunftgenossen, von Gefallsucht und Effekthascherei, noch nicht ganz frei, daß sie aber doch bereits Boten der Zukunft, Lieblinge einer reinern Melpomene sind. Es fällt ihnen nicht schwer, mitten im lärmendsten Tohuwabohu durch einen Augenaufschlag und eine Tonsenkung zu verraten, wie es in ihnen aussieht. Zu alledem hat er die Schwärze

sie die Blondheit, die es erotisch verständlich machen, daß Petruchio das Spiel eingeht; hat sie die Fraulichkeit und er die Liebenswürdigkeit und Energie zugleich, die es psychologisch glaubhaft machen, daß Petruchio das Spiel auch gewinnt. Es ist nichts als ein Spiel und es als solches zum Siege geführt zu haben, wird einmal eins von den zahllosen theatergeschichtlichen Verdiensten Max Reinhardts sein.

Karl Schefflers Berlin / von Julius Bab

Schefflers Berlin ist nicht das meine. Aber nur durch ein einziges unterscheidet sich meine Stellungnahme zu dieser Stadt von der seinen. Er haßt Berlin, haßt es als ein „Gefängnis der Arbeit", haßt „die amerikanistische Stupidität seiner Kolonialbevölkerung", seine „ganze Armut an Poesie" — haßt es mit dem Haß eines Menschen „der aus einem Milieu kommt, wo noch alte Traditionen herrschen". Ich aber liebe es, als einer, der in Berlin geboren und erwachsen ist, einer, der aus dieser Arbeit den Rhythmus werdender Traditionen, aus dieser rastlosen Armut die Poesie einer selbstverdienten Zukunft hervorhört. Scheffler bestreitet, daß irgendwer Berlin lieben könne, und ich verstehe nur allenfalls, daß man es hassen kann. Nur dies ist es, was uns scheidet.

Dies ‚Nur' ist kein Scherz. Es ist — ein halb Jahrhundert nach Schopenhauers Tode — ja wohl nicht mehr paradox, zu sagen, daß unsre ‚Gründe' nichts mit unsern Entscheidungen zu tun haben. Menschen von starkem Wirklichkeitssinn, lebendigem Gefühl und reinlichen Denkgewohnheiten werden meist ganz dieselben ‚Tatsachen feststellen', um dann am letzten Ende, einem überlogischen innern Zwange folgend, mit Hilfe der immer willigen Logik die entgegengesetztesten ‚Schlüsse' zu ziehen. So geht es mir mit Schefflers Buch.

Ich finde seine Darstellung ausgezeichnet, die meisten vorgetragenen Tatsachen ganz richtig. Ich sehe auch, daß Berlin die Kolonialstadt ohne Tradition, der Völkermischmasch ohne Rasse, die Werkstatt ohne Kultur, der Marktplatz ohne Häuser, Heimstätten war — ist. Aber dann fahre ich fort: Heil uns, daß wir nicht Enkel sind! daß wir in eine gefährliche, aber stählende Freiheit geboren wurden; daß wir in diese Stadt zu eben dieser Zeit geboren wurden, die zum ersten Mal solche ‚amerikanische' Stadt zum Ausdruck ihres Wesens erheben und damit zu einer Kulturstätte reifen lassen kann, zur Stätte einer neuen Kultur; daß wir es ‚besser haben' — als Amerika!

Ich möchte in meinem Gegensatz zu Scheffler nicht mißverstanden werden. Vor allem möchte ich um keinen Preis den Beifall der aussichtslosen Geister ernten, die (mit ihrem irdischen Leibe meist in Rawitsch oder Pieschen beheimatet) in ‚ihrem' Berlin die großartigste Großstadt der Welt bejubeln, und die, von einem unfehlbar servilen Instinkt geleitet, sich eben so sehr dagegen verwahren, daß irgend ein Mensch kultivierter, freier,

klüger, besser sein könnte als Seine Majestät das Lokalanzeiger lesende Publikum, wie daß irgend eine Stadt schöner, großzügiger, mächtiger sein könnte als die von Seine Majestät Wilhelm dem Zweiten mit so künstlichen Werken beschenkte Reichshauptstadt. Was gegen die Verfechter dieser mut-, kraft- und geistlosen Unkultur von Scheffler gesagt ist, über die Physiognomielosigkeit der fast geschichtslos anmutenden Stadt, die Häßlichkeit ihrer neuen — nicht neuesten! — Bauten und Bildwerke, die Charakterlosigkeit ihrer Lebensformen, die materialistische Roheit ihres Mittelstandes: all das unterschreibe ich von Herzen. Das Berlin, für das ich mich einsetze, ist kaum das der Vergangenheit, am wenigsten das der Gegenwart — aber es ist das Berlin der Zukunft!

Ich möchte auch nicht als Verbündeter jener, ach, so exakten Kultur- und Kunstwissenschaftler erscheinen, die nun wohl baldigst dem Scheffler die ‚Unkorrektheiten' seiner Beweisführung ankreiden werden. Ich weiß auch, daß es kein Beweis für die Geschmacklosigkeit der berliner Speisekultur ist, die Teltower Rübchen höchst subjektiv zu schmähen, die sehr viele Leute (ich mit ihnen) für eine große Delikatesse halten. Ich weiß auch, daß es keine ganz einwandfreie Methode ist, zuzugeben, daß diese Kolonialstadt sich immerhin die in ihrer Zeit bestmöglichen Künstler wie Schlüter, Knobelsdorf, Langhans, Schinkel herangezogen hat, und dann alles ins Negierende zu wenden, mit dem Wort: aber all diese Werke sind eben nicht ‚berlinisch'. (Vielleicht — aber die Ansammlung solcher Werke ist berlinisch!) Ich weiß auch, daß es inkorrekt ist, den Stadtgeist Berlins für den Sturz Herrn von Tschudis irgendwie verantwortlich zu machen. (Während für seine großen Leistungen in der Tat Geldkraft und Geberlust der reichen Berliner sehr viel bedeutet haben.) Es ist nicht richtig, daß in Berlin „immer nur Generäle populär gewesen" sind; es ist nicht gut, von Nicolai und Mendelssohn zu sprechen, aber Lessings sehr wichtige berliner Zeit zu verschweigen. Und es geht nicht an, Berlin einmal als städtischen Exponenten der Mark anzusetzen und es dann nur als feindlich, nur als entgegengesetzt dem Geist der größten Märker (Kleist und Bismarck) zu schildern. Hundertundeinen solcher Einwände können gegen die Einzelheiten des Schefflerschen Buches erhoben werden — aber alle zusammen ergeben sie keinen Einwand gegen Schefflers Buch. Wer mit so ursprünglicher, großzügig durchgehaltener Leidenschaft einen Band von dreihundert Seiten zusammenpreßt, daß er klingt wie ein einziger Satz: ein Aufschrei, ein Anruf, ein Befehl; wer so ein Ganzes zu ballen vermag — der hat die Notwendigkeit, das Recht, die Pflicht zur ‚Inkorrektheit' im einzelnen, der muß und soll hunderterlei verschweigen, verkürzen, verstärken. Wem das Ganze seiner Meinung, seiner Absicht so voll und stark aus der Erde der Wirklichkeiten wächst, der darf jede Einzelheit zum Sinn dieses Ganzen hinbiegen — er muß es, wenn er ein wirklicher Schriftsteller, ein Könner ist. Es ist ja ein krasser Aberglaube, daß das wirklich lebendige, organisch wirkende Werk eines Schriftstellers anders als das Werk des Künstlers

erstünde: anders als durch Stilisieren der Erfahrungswelt, durch subjektive Abrundungen, Betonungen. Der große Schriftsteller muß natürlich (nicht anders als der echte Künstler) seinen Befehl von der Wirklichkeit empfangen, seinen Willen an der Realität entzündet haben, dann aber gehört er diesem einen großen Willen an, und alles korrekte Eingehen auf wirkungbrechende Details ist nicht rühmliche Gewissenhaftigkeit, sondern Charakterschwäche, Stillosigkeit, mangelnde Leidenschaft. Die fehlervollsten Schriften großer, leidenschaftlicher Naturen haben sich immer wieder siegreich im Wertgefühl der Menschen über alle verächtlichen Zensuren der Wissenschaft erhoben. Solch eine Schrift, die ihre Wahrheit im ganzen trägt, ihre Rechtfertigung in einem ernsten, leidenschaftlichen, naturtreuen Kulturwillen, solch eine Schrift seltener und höchst nötiger Art ist Schefflers ‚Berlin'. Ihre ‚Richtigkeit' ist die Echtheit des Gefühls, mit der hier ein starker Mensch sein Kulturideal aus dem Chaos der Zeit erhebt. Und an der gepanzerten Wucht ihres einheitlich großen Stils fallen all die vielen Einzeleinwände stumpfu Boden.

Wer gegen Schefflers ehrfurchtweckend ernstes Buch etwas Belangvolles sagen will, darf deshalb an keinem Detail herummäkeln. Er müßte die ganze Schrift mit dem eigentlichen Willen ihres Autors in Widerspruch setzen — und das möchte ich allerdings. Scheffler glaubt doch gewiß nicht, eine indifferent wissenschaftliche Studie geschrieben zu haben, er hat ein kultur-politisches, ein agitatorisches Buch geschrieben. Nun, ich habe alle Sympathie für das Ziel seiner Politik, ich agitiere (in meiner Sprache) für die gleichen Dinge wie er — aber eben deshalb halte ich sein Buch für einen taktischen Fehler, seine Stellungnahme zu dem so wichtigen Problem Berlin für politisch unklug.

Schefflers Wille geht zur Kultur, zur Schöpfung neuer Traditionen, zur Heiligung neuer überpersönlicher Gesellschaftsordnungen, Lebensformen. Er sieht, daß diese festen Formen, dieser überpersönliche Geist, das schöne Maß und Gleichgewicht des Lebens, der übermaterielle, jede Alltagsregung durchdringende religiöse Sinn nirgends so sichtbar und sehr fehlen wie in der Reichshauptstadt. Dies gewaltige Minus den Reichshauptstädtern, die von Zahl und Masse, Wissen und leerer ‚Bildung' berauscht sind, vorzuhalten, ihnen zu sagen, daß „Kultur denken und Kultur haben zweierlei" sei: das ist sicher eine sehr zeitgemäße, berechtigte, verdienstvolle Tat. Und trotzdem scheint mir der Art, dem Ort, dem Umfang nach Schefflers Meinung so vorgetragen, daß sich ein schwerer kulturpolitischer Fehler ergibt.

Scheffler ist ja nichts weniger als ein gemütvoller Reaktionär; er will ja nicht die kulturvolle Form à tout prix, das heißt: um den Preis der Verkümmerung und Vergewaltigung des Lebens, der natürlichen Entwicklung. Er hat soeben ja einen wunderschönen Krieg den falschen ‚Idealisten' angesagt, den Altertümlern und Frömmlern, die statt den Stil der neuen Zeit zu suchen, sich quietistisch in abgestorbenen Kulturformen einer frühern Zeit wiegen, Formen, die angesichts der Wirklichkeiten des neuen, heutigen Lebens einfach zur Lüge werden. Scheffler will ja die neue Kultur, die ein

organischer, symbolischer Ausdruck der neuen Zeit, des Alters der Industrie, der unendlichen Arbeitsteilung und myriadenfachen Verknüpftheit, der Telegraphen und Schnellpressen ist — er will ja nicht die Lüge einer Idealität, die auf altväterischen Lebensmöglichkeiten erbaut ist und die Gegenwart erst totlügen muß, um sie zu ‚verschönen'. Wer aber zur wahren, neuen Kultur will, der muß durch die Auflösung der alten Tradition hindurch, muß das Chaos nicht fürchten, in dem sich alle Kräfte des neuen Lebens drehen, muß den Willen haben, aus ihrem wildesten Lärmen die neue Harmonie zu erlauschen. Und der muß als Deutscher heute den Mut haben, nicht in der absterbenden Schönlichkeit von Wien und München, sondern in der grandiosen, wildgeworfenen Häßlichkeit Berlins zu leben!

Ich befinde mich mit dieser Auffassung nicht etwa in Widerspruch zu Scheffler. Nachdem dieser nämlich zweihundertunddreißig Seiten lang nur Negatives über Berlin ausgesagt hat, gibt er plötzlich auf zwanzig Seiten alles zu, was ich eben andeutete: daß Berlin die Pionierstadt des neuen Lebens ist, daß hier (gerade weil keine alte Tradition hemmt) am mächtigsten an den Formen einer neuen Kultur gearbeitet wird, daß hier die wahre Modernität (neben der falschen) allein in Deutschland gedeiht. Und daß ja tatsächlich schon in den letzten Jahrzehnten fast alles fruchtbare Neue im deutschen Leben (an Literatur, Kunst, Theater etwa) aus Berlin gekommen ist. Der Fehler des Schefflerschen Buches liegt nun meines Erachtens ausschließlich in dieser Gewichtsverteilung: die zweihundert Seiten Polemik geben dem Buch die Farbe und erzwingen auch am Schluß wieder abschwächende, einschränkende Wendungen. So wird der Gesamteindruck des Buches fast überall eine Verurteilung Berlins als Kulturfaktor sein — eine Verurteilung zugunsten Wiens oder Münchens oder Cölns! Denn das ist die Alternative. Und diese Alternative nicht bedacht zu haben, das ist es, was man dem Kulturpolitiker Scheffler als taktischen Fehler vorhalten muß.

Wir haben heute in Deutschland (und wohl noch nirgends in der Welt) eine Stätte der neuen Kultur. Und wir müssen deshalb wählen zwischen dem noch vielfach formlosen, rohen, unfertigen, aber ganz echten, wahren, vorwärts drängenden, zukunftwilligen Leben Berlins und jenem ausruhsamen Kultur-Rentnertum, mit dem die geruhige Leblosigkeit von München oder Wien erfreut. Schefflers Wahl ist auch nach diesem Buche gar nicht zweifelhaft; er weiß ganz genau, wo Zukunft ist und er will dieser Zukunft dienen. Dann aber ist die Betonung dieses Buches eine grundfalsche; dann mußten zwanzig Seiten geschrieben werden über das, was Berlin noch nicht hat, und zweihundertunddreißig über das, was es heute in Deutschland tatsächlich bedeutet und leistet. So aber tut Scheffler seiner Sache einen schlechten Dienst. Als ein aufrichtiger Verehrer dieses leidenschaftlich starken Schriftstellers und ein unbedingter Anhänger seiner Sache prophezeie ich, daß dies Buch Schefflern noch viel Herzeleid bereiten wird. Angst wird ihm werden vor dem Frohlocken, das sein Buch in

Wien wecken wird, dem Beifallklatschen, das es in München erhalten, dem zufriedenen, selbstzufriedenen Schmunzeln, womit man es in Hamburg und Frankfurt am Main begrüßen wird. Die Betonung dieses Buches hat der sonst so zielklare Geist dieses Schriftstellers in einer nervös-sensualistischen, sentimentalen Stimmung gelegt. Und deshalb ist dies geistvolle und starke Buch letzten Endes nicht klug — und auch nicht gut.

Nicht gut, nicht gerecht. Denn warum weilt denn eben ein Mann wie Scheffler, solch ganz seiner Kulturarbeit hingegebener Geist — in Berlin?! Nicht weil es der Marktplatz der Sensationen und Erfolge ist; sondern weil hier allein ein so moderner, so gegenwartsbewußter, zukunftwilliger Kopf Arbeitsraum, Arbeitsmöglichkeit, Arbeitsstoff findet. Weil hier allein sich alles heut Wirkliche rein und voll entfaltet. Wenn aber dem so ist, darf in einer Wertung dieser Kolonialstadt nicht der negative Ton so vorwiegen. Scheffler ist viel zu sehr Arbeitsmensch, als daß er pietätlos sein dürfte gegen eine Stadt, die vielleicht nicht seinen Nerven, aber seiner Arbeit eine Heimat ist. Und so sollte er es sich zweimal überlegen, ehe er den Satz niederschreibt: diese Stadt könne niemand lieben. Wie Napoleon lieber Ahnherr als Erbe eines großen Geschlechts sein wollte, so sind wir vielleicht beglückter, einer großen Stadt anzugehören, die nicht als die Tochter alter Kulturen, aber die Mutter neuer, kommender, erscheint. Dieser nie ruhenden allbewegten Stadt danken wir all das Lebensgefühl, all die Gegenwartserkenntnis, die Schaffenslust, die sie, sie allein im heutigen Deutschland zu geben vermag. Und aus dieser Dankbarkeit heraus lieben wir sie.

Eisenbahnfahrt / von Herbert Ihering

Märkischer Kiefern drängende Hast,
Schwergoldnen Kornes wuchtende Last. . .

Schimmernder Birken zartschlanker Stamm,
Weit in der Ferne ein Eisenbahndamm. . . .

Braundunkle Heide, sumpfig durchtränkt,
Saftgrüne Wiesen, wellig gesenkt. . . .

Dürres Gestrüpp und sandiger Grund,
Abseits schlägt an ein kläffender Hund. . .

Ein, zwei Dörfchen, heimlich versteckt,
Dort eine Krähe, jählings erschreckt. . .

Drüben ein altes, adliges Gut,
Nun der Oder langsame Flut. . .

Fernhin wenige Wandersleut,
Hallendes Sonntagsglockengeläut. . .

Still eine Windmühl im Sonnenbrand —
O du geliebtes märkisches Land!

Die Delegiertenversammlung / von Walter Turszinsky

Der Kotau, den der Bühnenverein, die Vereinigung der deutschen Theaterdirektoren, von der Deutschen Bühnengenossenschaft erwartete, ist auch in der letzten Tagung des Schauspielerparlaments nicht vollzogen worden. Und wenn ein Fanfarenartikel der ‚Deutschen Bühne‘ — so nennt sich das Verbandsorgan der Theaterdirektoren — einen zur gemeinschaftlichen Arbeit ermahnenden Vorschlag, gerichtet an beide Institutionen von dem klugen Oberregisseur des hamburger Thalia-Theaters, Leopold Jeßner, mit den Worten: „Heilige Einfalt!“ zensiert, so dürfen nach den Resultaten der letzten Delegiertenversammlung die Schauspieler diese Anrempelung getrost mit der Vorlegung ihrer Sitzungsprotokolle beantworten. Diese Sitzungsprotokolle, diese umfangreichen Register, haben wirklich nur kleine Löcher, die zum größern Teile von gewissen aus der Provinz auf den ‚neuen Weg‘ der Bühnengenossenschaft losgelassenen jungen Dauerrednern in die Protokolle hineingeredet worden sind. Im deutschen Reichsparlament bewilligt man den Abgeordneten erkleckliche Diätensätze für ihre Anwesenheit. Manchen Parlamentariern der stürmevollen Schauspielerreichstage aber sollte man Gratifikationen zuführen, wenn sie sich verpflichten, Kleinigkeiten auch als Kleinigkeiten zu behandeln und ihre parlamentarischen Rollen nach Möglichkeit zusammenzustreichen. Schere und Rotstift auf den Platz jedes Einzelnen! Es geht nicht an, Haupt- und Staatsaktionen daraus zu machen, wenn diese oder jene Gemeinde ihre Verbandszeitung einmal mit der Abendpost statt mit der Frühpost bekommen hat. Es geht auch nicht an, daß man fünfzig köstliche Minuten lang darüber hin und her — ich finde kein besseres Wort als das gut berlinische: quasselt, wenn in den Spielverzeichnissen der erwähnten Zeitung die kleinern Theater ihre Leistungen nicht immer pünktlich verzeichnet finden. Aber abgesehen davon: welche stattliche Arbeitsleistung kam wieder zum Vorschein, zusammengefaßt in würdigen, kaum jemals über die guten Regeln parlamentarischer Selbstbeherrschung hinausgreifenden Vorträgen, repräsentiert durch ein imposantes Zahlenmaterial, belauscht von dem Interesse der Berufsangehörigen, deren Teilnahme an diesen Dingen wirklich erst nach der Schauspieler-Evolution des Jahres 1908 so recht rege geworden ist. Es ist nicht gar zu viel, daß weit mehr als die Hälfte von hundertdreißig Anträgen auf die außerordentliche Versammlung der Karwoche vertagt werden mußte. Allein es ist unendlich viel, daß ein Standesverein, der das schließlich doch nur in seinem Nebenamte sein darf, seine Hauptzeit aber mit sehr umfangreichen, Zeit und Geist absorbierenden Funktionen füllen muß, im Laufe eines Jahres hundertdreißig wertvolle Reformvorschläge überhaupt ausarbeiten und heranschaffen konnte! Nein, auf dem Wagen, der den Inhalt dieser Parlamentsperiode

der Schauspieler davontrug, lag kein leeres Stroh. Wo man mit Worten sparsam sein muß, mögen Zahlen reden. Diese Zahlen können ein heftiges Schütteln des Kopfes verursachen, wenn sie — aus dem Munde des Delegierten Rickelt — den Hörern gleich Peitschenhieben ins Gesicht schlagen, wenn sie mitteilen, daß die Theaterelend-Broschüre des Reichstagsabgeordneten Pfeiffer noch immer mehr recht hat, als die erwidernden Beschönigungen der alten Herren von Cramm-Burgdorf und Ernst von Possart, kurz, daß der Schauspieler up to date trotz den Mordsgagen der Großen noch immer mit einem Durchschnittsverdienst von fünfzig Mark im Monat zufrieden sein muß. Aber die andern Zahlen dieser Sitzungsprotokolle haben die Leuchtkraft des Wahren, Schönen, Guten. Sie erzählen, daß das Vermögen der Genossenschaft acht Millionen Mark stark ist. Sie stützen die Wirksamkeit des Rechtsschutzbureaus, dem im Laufe eines Arbeitsjahres 3054 Klagen zugingen, das — in dem sehr begreiflichen Bestreben, nur ernsthafte Dinge zu betreiben — die Schlichtung von 2237 Streitigkeiten ablehnte, 729 Differenzen durch Vergleiche aus der Welt räumte und nur in 88 Fällen vor Gericht ging. Sie melden des weitern von der Gründung des ersten genossenschaftsfreundlichen Theaters, das das von der Gemeinde Wilmersdorf dem Schauspieler Willy Grunwald anvertraute ‚Goethetheater' sein soll: mit seinen nur ganzjährig lautenden Verträgen, mit seinen Minimalgagen von hundert Mark, mit seiner Verpflichtung, das weniger als dreihundert Mark im Monat beziehende Damenpersonal mit modernen und historischen Kostümen zu versorgen, aber auch den Schauspielerinnen mit den größern Gagen Toilettenzuschuß regelmäßig zu spenden. „Ihr sprecht ein großes Wort gelassen aus!" In der Zeit der unbegrenzten berliner Theaterpleite ein solches Dorado? Aber ich höre, daß die wilmersdorfer Gründung nach den Prinzipien der Schillertheater vor sich gehen soll, und daß sich auf dem Bauplatz nicht Spekulanten, Wucherer und Nepper, sondern gut bürgerliche Garantiefondszeichner zur Grundsteinlegung einfinden werden. So könnte es doch glücken! Ist es also der Sonnenstrahl dieser Gründung, der der Genossenschaftsversammlung zugleich den Mut gab, einen Antrag einzubringen, bei dessen Realisierung natürlich auch den Theateragenten eine Hauptrolle zugeteilt werden müßte, und der nichts Geringeres beabsichtigt, als dem Schauspieler die Anerkennung eines Vertrages, der ihm nicht eine Mindest-Monatsgage von hundert Mark gewährleistet, überhaupt zu untersagen?

Es war vielleicht nicht klug, aber sehr ehrlich, daß gerade in der Nähe dieser Position der Tagesordnung Herrmann Nissen, der Präsident der Bühnengenossenschaft, seinen Zweifel an dem Solidaritätsgefühl der Schauspieler, das allein solche Kraftprobe zum Siege führen könnte, offen eingestand. Diese Schauspieler haben es natürlich, seit sie Kampfpolitiker sind, klar erkannt, daß man die Phalanx der Gegner am besten mit dem Keil der Solidarität zersprengen kann. So denken sie nicht nur daran, ihre kleinen Leute an diesen Mindestvertrag zu binden, sondern sie möchten

zugleich alle der Bühnengenossenschaft einigermaßen wesensverwandten Schutzverbände, den ‚Verband der deutschen Bühnenschriftsteller‘, die Vereinigungen der Musiker, Chorsänger und Theaterarbeiter heranholen und durch alle diese Kräfte die Interessentenfront der Bühnengenossenschaftler verlängern lassen, um so dem Heer der Direktoren-Machthaber ein andres Heer gegenüberstellen zu können, mit dessen Größe und Stärke kaum so leicht fertig zu werden sein dürfte. Nun, ich brauche hier, wo ich als Skeptiker auftreten will, nicht davon zu sprechen, daß der Begriff ‚Streikbrecher‘ erst dann aus der Welt zu schaffen sein wird, wenn zugleich mit ihm der Begriff ‚Elend‘ ins Nichts marschiert: aus der Schauspielerwelt, wenn das Vermögen der Genossenschaft nicht Millionen, sondern Milliarden umfassen wird. Ich brauche auch nicht daran zu mahnen, daß die Spezialinteressen der Bühnendarsteller, der Autoren, der Choristen, der Arbeiter, der Musiker oft so weit auseinanderstreben wie die Interessen der Fraktionen des Reichsparlaments, wie die Wege zum Nord- und zum Südpol. Ich kann mich, um die Möglichkeit eines Zusammenschlusses der Begriffsworte ‚Solidarität‘ und ‚Schauspieler‘ ad absurdum zu führen, ohne weiteres auf das Zitat Hermann Nissens berufen, das lautete: „Der Todfeind des Schauspielers ist die Rolle . . .“, und auf die Mitteilung, die Friedrich Holthaus der Versammlung machte: daß an dem Tage, wo das Personal des (seither verkrachten) Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses seiner zahlungsunfähigen Direktion den Dienst aufsagen wollte, siebzig engagementslose Schauspieler bereit waren, diesen Dienst auf der Stelle anzutreten. Solidarität in einem Beruf, der den Notschrei zu seinem Feldgeschrei gemacht hat! Und zudem: welche feinen Charakterunterschiede und schroffen Gesinnungsabweichungen haben sich, ganz naturgemäß, schon wieder in diesem Schauspielerparlament vollzogen, seit man im Vorjahr den tumultuarischen Kehraus machte! Wie kann man an eine Solidarität denken, wo zahllose zarte und derbe Ansichtsunterschiede gegeneinanderstehen und bei jeder ernsthaften Diskussion gegeneinanderplatzen. Gustav Rickelt — der übrigens in seiner Funken sprühenden, ungebändigten und doch durchaus nicht nur negierenden Bebelart immer prachtvoller wird — trompetet die Sentenz: „Wir brauchen keine fürstlichen Protektoren!“ in die Versammlung — und die Herren aus Dessau und Stuttgart erklären mit aller Entschiedenheit, daß sie die Dinge von dieser Seite aus doch nicht ansehen können. Schon hier zwei durchaus achtenswerte Standpunkte wie Degenklingen gegeneinander gezückt. Und weiter. Herr Kurt Stark, der hitzige Junior des Rechtsschutzbüros, Herr Klein-Rhoden, der die Notschreie der Schauspieler immer gleich im Dutzend vor dem Plenum der Genossenschaft abladt, wünschen Verlegung der Delegiertenversammlung in die Karwoche, im Interesse der ‚kleinen Leute‘ — und die kleinen Leute, die Radikalen, zeigen sich erkenntlich, indem sie, den Revisionisten Hermann Nissen an der Spitze, den sehr leidenschaftlich betonten Antrag der radikalen Führer einmütig ablehnen. Die ergrauten Genossenschaftler, die der Versammlung bisher nach außen hin ein gewisses

Relief gaben, Scheidemantel, Adolf Winds, Heltzig, Keßler, Hacker-Darmstadt, andre mehr und — Pategg!! (holt ihn keiner mit einem Fußfall zurück?) fehlen ganz oder greifen nur selten in die Debatte ein. Ich weiß, das ist — vom Falle Pategg abgesehen — aus sachlichen Gründen wenig beklagenswert. Aber das Banner der Solidarität kann nur mit Erfolg hochgetragen werden, wenn schon um den Flaggenstock die nominell Hervorragenden geschart sind. Und der junge, bereits erwähnte Herr Kurt Stark möchte ein kleiner Leo Sapicka, ein Thomas Stockmann im Duodezformat sein und verkündigt laut: „Ich pfeife auf die Majorität" (dieser Versammlung), was Präsident Nissen gebührend festnagelt. Und Herr Albert Paul, korrekter Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle, ärgert sich über gewisse Anspielungen, die aus dem fidelen Künstlerabend der ‚Spottvögel' als Spitzen gegen ein paar berliner Theaterdirektoren hervorgegangen sind, und der liebenswürdige Herr Paul Otto hat sich auch darüber geärgert, und Herr Gustav Rickelt hat sich darüber gefreut. Und wenn Emanuel Reicher, Obmann des Rechtsschutzbüros, einiges über die Affäre Zickel auf den Seiten der Genossenschaftszeitung gedruckt lesen möchte, so ist Herr Paul, Ueberwacher besagter Zeitung, wiederum nicht der Meinung. Jawohl, solche Kämpfe werden im Rahmen jedes Parlamentes ausgetragen. Und es sind eigentlich keine Kämpfe, sondern mehr haarfeine Risse in einer gewaltigen Fläche, leichte, millimeterbreite Spaltungen. Aber eine Solidarität machen sie doch ganz unmöglich.

Sie finden, daß ich von den Sensationen dieser Delegiertenversammlung schweige? Im Ernst: ich habe die Absicht! Der Fall Zickel? Kein Wort, bevor das Gericht das wirre Für und Wider dieser Angelegenheit, aus der ja übrigens die von Reicher so energisch markierte ‚Sache Fels' längst ausgeschieden ist, endgültig sondiert hat. Und der Fall Blümer? Ja, diese Wochenschrift hat doch eine Rubrik: Kasperletheater. Seine Autoren mögen sich also bei mir melden und einen Stoff behandeln, den das respektable Parlament der Schauspieler von Rechts wegen mit brüsker Handbewegung zur Seite schob. Man wollte doch reformieren, nicht Narreteien treiben.

Theater in Königsberg / von Jakob Scherek

Im rechten Winkel zu dem auffallenden Renaissancebau der Universität, zum großen Teil durch Bäume des schönen und belebten Paradeplatzes versteckt, steht ein langkastiges, graues, nüchternes Gebäude. Man sieht es kaum, und verirrt sich ein Fremdling hin, so verraten ihm nur die Zettel zwischen den drei Haustüren (von Portalen darf man nicht sprechen) daß er vor einem sogenannten Tempel steht. Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren — das Stadttheater steht auf einem Fundament, das dem sumpfigen Boden für eine Kirche abgerungen ward.

Seit hundert Jahren liegt es schläfrig da, lang ausgestreckt im Negligee,

ohne Schmuck, ohne Balkon, ohne trotzige Vorsprünge, ohne Dacherhöhung, besorgt, nicht aufzufallen, nicht durch neugierige Blicke oder gar Touristengläser beunruhigt zu werden. Selbst am Abend, wenn innen die Flammen aufleuchten, bleibt es träumend, zwinkert nur ab und zu mit den Augen, wenn ein fremdes Blaßgesicht erscheint. Es kennt alle seine Besucher, in der Hauptsache Abonnentenpublikum, und auch die übrigen gesunden Menschen sind ihm alle vertraut. Königsberg ist keine Fremdenstadt, weil es keine Durchgangsstadt ist. Sie ist in die äußerste Nordostecke gedrückt (wäre nicht die See im Wege, würde sie gewiß noch weiter oben liegen), und wer die alte Ordens- und Residenzstadt auf den sieben Hügeln kennen lernen will, muß sie direkt aufsuchen. Die Pilger kommen aber nicht, obwohl die Pregelgerüche sich mit den Ausdünstungen der pontinischen Sümpfe in Roms Nähe messen können. Allenfalls kommen die Großen des Landes, am Sonntag, robuste, gebräunte, hochgewachsene Agrarier, deren Anblick auch dem politischen Gegner eine Freude ist. Ueberhaupt ist der Ostpreuße — das sagt einer, der zugewandert ist — ein ganz famoser Menschenschlag: fest auf der Erde stehend, schwerfällig, wahrheitsliebend, abhold allem Phrasentum; ein Ofen, der langsam warm wird, dann aber die Wärme festhält. Schade nur, daß diese Vorzüge für die Kunst, für das Theater Nachteile werden. Derlei Menschen sind phantasielos, und die Kunst, soweit sie nicht Konkretes und Handgreifliches bietet, ist ihnen unverständlicher als die Art, wie man einen Schinken mit allen Finessen räuchert.

Damit hängen die Fährlichkeiten und die Leidensgeschichte des hundertjährigen Theaters zusammen, das in der Literatur gar keine Rolle spielt und gespielt hat. Damit hängen auch die wechselvollen Kämpfe um das nackte Bestehenbleiben zusammen. Damit hängt auch etwas Aeußerliches zusammen, daß nämlich die Leute im Werktagskleid ins Theater kommen. Theaterbesuch ist ihnen nichts Festliches. Bau und Publikum, Publikum und Bau verstehen sich. Obendrein verlockt der enge Halbkreisgang um das Parkett wirklich nicht zur Toilettenentfaltung. In diesem schmalen, kahlen, fahlen Gang mit niedrer Decke schiebt und drängt sichs zur Vorstellung, nach der Vorstellung, während der Pausen. Jeder Schritt hallt auf dem Steingang; kein Läufer liegt auf den engen Steintreppen zum ersten Rang. Nüchternheit, Nüchernheit! Und als dritte im Bunde die Bühne: eng und veraltet, mit Garderobenräumen von liliputanischer Kleinheit. Durch einen Aufbau und Anbau wird das hundertjährige Gebäude nächstens den Mimen und Bühnentechnikern endlich größere Bewegungsfreiheiten geben. Zugleich wird durch den Aufbau die eintönige Silhouette des Kastens eine angenehme Aenderung erfahren. Eine Hinterbühne ist geplant, auf der Verwandlungen vorbereitet werden können. Der Schnürboden soll ausgebaut, die meist aus Holzteilen bestehende Bühneneinrichtung durch eine neue ersetzt werden. Die Aktiengesellschaft, der das Theater gehört (keine Erwerbsgesellschaft), verwendet die Ueberschüsse zugunsten

des Theaters. Sie will für den Umbau eine halbe Million und die Stadt den nötigen Platz hergeben; das schönste Angebinde zur Jahrhundertfeier.

Tritt man jedoch in den Zuschauerraum, so ist man überrascht von der Größe und vornehmen Schönheit des Raumes mit seinen Grundfarben rot, gold und weiß. Er genügt mit seinen drei Rängen noch heute den Bedürfnissen einer großen Stadt und wird auch in den nächsten fünfzig Jahren unverändert bleiben können, zumal da die Eröffnung einer lange geplanten zweiten Bühne, unabhängig vom Stadttheater, in Aussicht steht.

Dieser Art ist das jubilierende Gebäude und das jubilierende Publikum. Man begreift, daß die durch die Presse verbreitete Bitte der Direktion an die Gäste, zur Feier in Gesellschaftstoilette zu kommen, nicht überflüssig war. Auch das alte Gebäude tat ein Übriges: es bekränzte seine schmale Vorderseite mit dünnen Guirlanden, und oben flatterten gar zwei Fahnen. Voilà tout! Aber innen war es wirklich hell, festlich und heiter und voll grüner Tannenkränze. Die ‚Spitzen' der Behörden waren natürlich anwesend. Wie anders aber vor hundert Jahren an demselben neunten Dezember! Damals saßen in der Hofloge König Friedrich Wilhelm der Dritte und die Königin Luise. Ihnen zu Liebe hatte man den Neubau des niedergebrannten Theaters beschleunigt, da ihre Abreise nach Berlin bevorstand. Welch eine Stimmung muß damals den Raum erfüllt haben! Das Königspaar, das in jenen Zeiten preußischer Demütigung und beginnender Aufrüttelung der Volkskraft fern von Berlin in Königsberg residierte, überschattet vom gewaltigen Schicksal: Napoleon, dieses Königspaar saß nun bei der Eröffnung des neuen Theaters inmitten seiner allezeit getreuen Ostpreußen, bei denen es Zuflucht gefunden, und von deren Hauptstadt aus die Reorganisation des Staates und die Befreiung des Bürgerstandes ausging . . . . . .

Und nun sahen wir hundert Jahre später dieselben beiden Stücke, an denen sich damals die Menschen ergötzt hatten. ‚Fanchon, das Leiermädchen', die dreiaktige Oper von Friedrich Heinrich Himmel, dessen Text Kotzebue aus dem Französischen des Bouilly übersetzt hatte (von dem auch der Text zu Cherubinis ‚Wasserträger' herrührt). Man hatte zum Glück die drei Akte des Stückes in einen Akt zusammengezogen; denn auch so war die Bühne binnen kurzem von Edelmut und Sentimentalität überschwemmt. Nicht mit Unrecht war Bouilly der ‚poète lacrymal' genannt worden. In dieser verkürzten Fassung war das Opern-Singspiel für das Publikum erträglich, für den Literarhistoriker auf jeden Fall interessant. Das zweite Stückchen aus jener Zeit, das kleine Lustspiel ‚Der Puls' von Joseph Marius Babo, der durch sein Trauerspiel ‚Otto der Wittelsbacher' bekannter geworden ist — wer kennt heute noch Babo? — wirkte in seiner anspruchslosen und knappen Form, in der vorzüglichen Darstellung namentlich der Herren Engels und Brock, ganz famos. Die Idee des Zweiakters ist einfach und dazu noch heute aktuell; denn die Liebe, die Liebe spielt die Hauptrolle. Der junge Graf ist unheilbar krank, obwohl er sonst gesund ist.

Niemand kennt die Krankheit. Der kluge Arzt errät sie durch den beschleunigten Puls, als auf seine Anordnung die Braut des Grafen-Vater durchs Zimmer geht; und ebenso erkennt er im zweiten Akt am Pulsschlag der Braut, daß die Liebe des Jünglings erwidert wird. Der edle Vater (in diesem Stück sind, wie in ‚Fanchon' alle Leute edel) verzichtet schließlich, und die beiden bekommen sich.

Eingeleitet wurde die Festvorstellung durch die Jubelouvertüre von Weber und einen kurzen Prolog. Sie klang aus mit dem machtvollen Vorspiel und der Festwiese aus den Meistersingern. Und dann kam die Gegenwart zu Wort. Direktor Varena hielt eine Rede, aus der man den berechtigten Stolz heraushören konnte, daß das Stadttheater unter seiner siebzehnjährigen Führung in solide und stabile Verhältnisse eingelaufen und nun fest verankert ist. Dieses Theater ist kein blitzender Edelstein unter den Theatern Deutschlands, aber als Provinztheater braucht man es nicht unter die mittelmäßigen einzureihen. Man darf auch nicht vergessen, daß es in der äußersten Nordostecke liegt, inmitten der wahrheitliebenden, den Schein verachtenden Ostpreußen. Daß manches besser sein könnte und sein müßte, daß die Direktionstätigkeit des Hofrats Varena nicht frei von Anfechtung ist, darüber und über manches andre vom gegenwärtigen Theater ein ander Mal.

Ein Maskenball / von Fritz Jacobsohn

Die jüngste Neueinstudierung der Königlichen Oper ist von der Tagespresse einstimmig abgelehnt worden. Durch alle wohlwollende Anerkennung für tüchtige, fleißige Arbeit, für geschmackvolle Inszenierung, ging doch der Tenor: es war nichts. Weshalb war es nichts? Man denke: weil unsre braven preußischen Sänger keine Italiener sind, weil Berlin nicht Mailand, Neapel oder Venedig ist, und weil wir armen Deutschen viel zu kalt und blaß für diese heiße, rote Musik des immerhin nicht unbedeutenden Maëstro Verdi sind. Wie sagt doch Leporello? „Ja, wahrhaftig, es ist ganz sicher und Ihr gebt mir gewiß vollkommen Recht, daß Vierecke nicht rund sind!"

Der Schwerpunkt dieser Neueinstudierung lag im Orchester, das unter Leo Blech mühelos farbige Schönheiten aus sich herausspann, die wie warme, flutende Wogen sich schmeichelnd und kosend, dräuend und klagend ums Herze herumlegten. Für die Aussprache schwelgerischer Wonnigkeit, mit der diese Partitur vollgesogen ist, kann ich mir kein herrlicheres Instrument denken als unsre königliche Kapelle. Aber selbst die mannigfachen Brutalitäten, das lebenspendende Rubato und die starken Effekte des vollblütigen Theatromanen Verdi, die Italianismen, die doch norddeutschen Organen so schwer zugänglich sind, wurden mit Vehemenz, Schlagfertigkeit und allerhand Abstufungen herausgebracht. Und die rhythmischen Finessen der Arien, Canzonen und Balladen wurden, über die Fesseln des Takt-

striches hinaus, Leben und Herzschlag. Es zeigte sich, daß die arg verketzerte Tanzrhythmik des frühen Verdi unter dem Stabe eines Mannes, der kein bloßer Taktschläger ist, eine ganz andre Physiognomie annehmen kann. Leo Blech ist Orchesterdirigent im Weberschen Sinne. Theaterblut hat er in den Adern, und das con fuoco ist sein Element. Carmen liegt ihm zweifellos näher als Tristan — aber machen kann er alles. Sein Temperament reißt ehrsame Musikanten mit fort, und die schlummernde Musikseele leuchtet aus den sprödesten Instrumenten rein heraus, wenn er sie am Pult meistert.

Und die Sänger? Wir haben uns allmählich daran gewöhnt, die gerechten Forderungen moderner Bühnentechnik fallen zu lassen, sie an andrer Stelle erfüllt zu sehen und uns dafür im Knobelsdorfschen Hause nur den Reizen der nackten Frau Musika hinzugeben. Der Wille, das königliche Institut wenigstens gesanglich auf der Höhe zu halten, ist da, wenn auch die ungewöhnliche Tatsache, daß der Leporello hier vom Tenorbuffo gesungen werden muß, nicht gerade ein Zeichen von Planmäßigkeit ist. Und die beiden Neueinstudierungen dieser Saison, ‚Don Juan' und ‚Maskenball', können die Regenerationsarbeit am Sängerbestand unsrer Oper auch in kein günstiges Licht rücken.

Der Fall lag beim ‚Maskenball' ungefähr so, daß das Orchester nicht die Sänger begleitete, sondern die Sänger das Orchester. Das kam aber nicht daher, weil Deutsche Verdi nicht singen können, sondern weil das Terzett Kirchhoff, Bronsgeest und Frau Kurt neben all seiner geringen Fähigkeit zu individueller Gestaltung auch gesanglich noch einen unfertigen Eindruck macht. Hier war auch der starke Wille zu vermissen, der selbst aus königlichen Sängern schauspielerische Qualitäten hervorzaubern könnte — und wenn sie noch so tief verborgen wären. Eine so grotesk-komische Sterbeszene, wie sie Herr Kirchhoff vollführte, müßte an der Bühne einer Residenzstadt unmöglich sein. Während die Hauptpartien die zweite Garnitur sang, die vielleicht auch einmal erste werden wird, gab es in kleinern Rollen zwei Sängerinnen zu hören, die nicht mehr erste zu werden brauchen. Fräulein Ober behandelt ihren schönen, tiefen Alt, der mit seltener Voluminösität und Stetigkeit dahinströmt, jetzt mit meisterlicher Sicherheit, und Lola Artôt de Padilla war als Page die einzige, die der eleganza der schönen Maskenball-Musik auch darstellerisch zu ihrem Recht verhalf.

Torquato Tasso / von Max Brod

Also ich habe beschlossen, jetzt häufig ins Theater zu gehen. Ich mache den Anfang mit ‚Torquato Tasso'. Das Stück ist berühmt, aber ich habe es noch nie gesehen, nicht einmal gelesen. Ja, so bin ich, ziemlich ungebildet. Es ist richtig eine Premiere für mich.

Ein italienischer Garten. Nun, ich hätte mir Gärten, in denen Dichter

mit Fürsten spazieren gehen, anders vorgestellt, überschwänglicher. Und geschlossener, nicht so für uns Zuseher offen. Aber das liegt vielleicht im Wesen der Bühne . . . Und nun erklingen Verse, da beruhige ich mich sofort, das ist schön . . .

Jemand stört, die Bankreihe herein. Ich schaue zürnend auf. Aber nicht lange zürnend. Es ist Hede, das schöne Mädchen, sie sitzt zufällig neben mir.

„Guten Abend, Fräulein Hede“.

Sie erkennt mich und streckt mir die Linke hin, da sie mit der Rechten allerlei zu tun hat, die Nadeln aus ihrem Hut ziehen, die Bonbonniere hinlegen neben den kleinen Handspiegel . . . Hede, die lustige Gefährtin unsrer Nächte, jeden andern hätte ich eher hier erwartet als sie.

Und ich sage es ihr auch.

„Wissen Sie denn nicht, daß ich jetzt auf Theater studiere.“

„Nein, seit wann denn?“

„Ich hab schon drei Stunden gehabt.“

Voll Stolz zieht sie aus ihrer Pompadour einen kleinen Flaschenstöpsel und zeigt ihn mir: „Das muß ich jetzt immer im Mund haben und üben. Es ist wegen der Aussprache . . .“ Wir reden weiter von andern Dingen, aber sie hat keine Ruhe, sie wühlt weiter in ihrem Tascherl und endlich findet sie, was sie sucht, einen zweiten, ebensolchen Korkstöpsel. „Sehen Sie, da hab ich noch einen“, weist sie mir ihn vor.

Das Parterre ist ziemlich leer, in unsrer Nähe sitzt niemand, so müssen wir nicht fürchten, daß unsre Gespräche stören. Nur daß da auf der Bühne etwas geschieht, stört uns.

„Ich bitte Sie, was geht denn da vor? Wovon handelt das Stück?“

Ich sage ein paar Dinge darüber, Nachklänge des Gymnasiums.

„So, und was geschieht zum Schluß?“

„Er versöhnt sich mit dem Antonio.“

„Das ist alles . . ?“ Sie macht ein enttäuschtes Gesicht, eine Weile schaut sie noch auf die Bühne, mit Anspannung, wie man einem Entfliehenden etwa nachschauen würde. Dann gibt sie sich mit einem Ruck mir, sieht mich so lange von der Seite an, bis ich es bemerke . . . Da war gerade ein Klang, irgend ein leiser Angstschrei des Genies, wie Baudelaires Albatros zieht er traurig taumelnd vorbei. Ich fahre auf.

„Wollen Sie das Opernglas, Fräulein?“

„Ah nein, ich seh besser ohne Glas.“

Wie gesund sie ist: von den dicken Wangen angefangen, bis hinunter. Diesen Busen könnte man für eine Merkwürdigkeit halten, so groß ist er, so eine fremdartige Masse. Und unbegreiflich, wie sie ihn ohne Mühe erträgt, und wie er überdies in ihre Gestalt hineinpaßt. Ganz nah bei mir hält sie ihre Schulter, dick, dick, dick. Und vollkommen schön und immer aufs Neue verlockend, unter diesem runden Arm seine Hand zu wärmen. Nein, die haben wir noch nicht ruiniert. Eher gehen wir alle

zugrunde, als daß dieser unerschütterliche Felsen von Lebenskraft wankt. Wie sie atmet, wie ruhig! Nein, unsre Nächte haben sie nicht im mindesten nervös gemacht, da ist ein Stück Natur und ergibt sich nicht. Nicht einmal ein Opernglas braucht sie ... Es fällt mir ein, wie sie einmal in einer Weinstube die Röcke hob und mit Stolz ihre weißen, widerstandsfähigen Schenkel zeigte, den schmalen Streifen wie ein weißes Strumpfband zwischen Hose und schwarzem Strumpf. Nein, da können noch zehn Großstädte kommen, ihr geschieht nichts, der Hede. Sie ist ja auch noch so jung. Damals war ich sehr müde, in dieser Weinstube, voll von Wein, ehrlich, gern wäre ich schlafen gegangen, denn ich halte nicht viel aus. Aber sie setzte sich auf den Tisch, und ein Schrei kam aus ihr heraus, ein Jubel, wie ein Pferdeschrei ... Ja, ja, schöne Beine hat sie, das muß man sagen.

„Warum sind Sie eigentlich nicht mehr beim Ballett?"

Sie murrt etwas. Etwas, was sie offenbar selbst nicht begreift. Irgend ein Beschützer hat entdeckt, daß sie eine angenehme Stimme hat. (Warum nicht, denke ich, sicher ist alles an ihr gesund und natürlich.) Also jetzt wird sie Heroine.

Ich lenke sie wieder zur Bühne, denn ich möchte ja ganz gern dem Drama zuhören: „Wie gefällt ihnen unsre Heroine?"

„Ja, sie hat eine angenehme Stimme". Eine Weile hat sie mit strengem Gesicht aufgepaßt, während Eleonore sprach, dann kommt dieses Urteil ... Der zweite Akt beginnt, ein kompliziertes Gespräch der Herzogin mit Tasso. „Liebt er sie eigentlich?" fragt mich das Mädchen neben mir ganz einfach. Ich, ebenso einfach: „Ja".

Sie legt den Arm oben auf die Rückenlehne des nächsten Sitzes, um sich bequemer hinstrecken zu können. Dabei entstehen neue Arten von Rundungen aus ihrem Körper, neue Höhlen und Einsprünge. Sonst kenne ich nur von Bildern her so ausgedacht reizvolle Stellungen. Aber hier ist es ohne Absicht und ist Wirklichkeit. Es ist schrecklich aufregend, so etwas zu sehen; noch aufregender, es nicht zu sehen ... Ich wende mich also wieder zu ihr: No, was?"

„Was denn?" erwidert sie erschrocken. Sie hat schon halb geschlafen. Eine Weile sehen wir einander an, keiner hat einen Einfall. Dann erlöst sie etwas, aus vollem aufrichtigen Herzen hat sie es erkannt und sagt es, denn sie ist ein ehrliches, gutes Mädchen: „Wissen Sie, das Stück ist eigentlich ziemlich fad ..."

Plötzlich bin ich entflammt. Ich weiß nicht, was das ist, manchmal bricht tief aus mir heraus irgend eine Person, die gar nicht mein Ich ist. Dann fange ich an, mit Begeisterung Dinge zu reden, an die ich gar nicht glaube. Trotzdem habe ich nicht das Gefühl, zu lügen. Sondern ich denke immer noch in der Unterströmung: „Ja, rede nur, Max, rede nur brav weiter. Das ist zwar nicht deine Meinung. Aber nur zufällig. Ebensogut könnte es auch deine wahre Meinung sein, das Schicksal hätte sein

Steuer nur ein wenig nach links oder rechts biegen müssen, und bums, schon wär aus dir wirklich das geworden, was du jetzt redest. Also lasse dich nur aus, lasse dein ungeborenes, durch irgend welchen Zufall nur verhindertes Ich auch ein bissel zum Leben . . ." Also nehme ich ihre Hand und werde ganz gerührt vor innerer Roheit, die ich in mir aufwachsen fühle, wie ein Gebäude: „Sie haben recht, Hede. Wozu ich eigentlich hergekommen bin! So ein langweiliges Stück, es geschieht ja nichts, immerfort wird nur hin- und hergeredet. Da stelle ich mir ein Drama ganz anders vor. Lauter Handlung, lauter Krawall. So wie Sherlock Holmes. Und glühende Liebesszenen dazwischen, zum Zerspringen. Hier weiß man ja eigentlich nie, was sie von einander wollen und ob sie überhaupt etwas wollen . . ."

Im Zusammenhang damit bespreche ich ein Rendezvous mit ihr. Warum sie mich schon so lange nicht besucht hat? Ob sie wieder kommen will?

„Wenns sein muß," sagt sie. Das ist eine ihrer Lieblingsredensarten.

„Sehr gut", entzücke ich mich weiter, „und ich werde ein Stück für Sie schreiben. Ich plane nämlich schon lange ein Drama, bisher habe ichs noch nicht versucht. Ausgezeichnet passen wir jetzt zusammen, Sie als Schauspielerin! Es wird eine Bombenrolle für Sie sein, und jetzt werde ich das Stück auch sofort anfangen. Für Sie, ja? Es soll ‚Lady Hamilton und Nelson' heißen, oder so ähnlich. Wissen Sie halt, ein Seeheld, und sie liebt ihn sehr und verführt ihn auch zu ein paar Dingen, die nicht so das Rechte waren. Auch einen Tanz muß sie drin tanzen, den Shawltanz, den sie selbst erfunden hat. Gefällt Ihnen das? . . . . Es ist eine historische Sache; Goethe selbst, verstehen Sie, von dem dieser Tasso ist, hat sie in Neapel gesehen." Ich höre mir selbst zu und weiß jetzt wirklich nicht mehr, ob das wahr oder falsch ist, was ich da rede. Ich will ja im Ernst dieses Drama schreiben. Aber ich würde mich schämen, wenn mich wirklich diese Argumente dazu bestimmt hätten, diese Schönheiten und Vorzüge meines Planes, die ich ihr anpreise. „Und vor allem viele Schlachten werden vorkommen. Lauter Seeschlachten. Ein Akt spielt auf dem Verdeck des Admiralschiffes während der Schlacht bei Trafalgar. Das Schießen darf gar nicht aufhören. Sogar in den Zwischenakten muß geschossen werden . . . Nun, was sagen Sie jetzt? Werden Sie da keine Angst haben?"

„Ich? Angst?" Sie wird ganz wild und setzt sich aufrecht. „Ich habe nie Angst. Hören Sie, voriges Jahr waren wir in Brandeis auf Sommerwohnung. Abends sitzen wir da im Restaurant. Plötzlich macht sich der Wachtmeister, was mit uns gesessen ist, einen Jux und schießt sein Revolver los, blind geladen natürlich, auf die Erde. Alle sind sitzen geblieben, vor Schreck, wie angemalt. Nur ich stehe auf und gehe lustig im Zimmer herum, wie wann nix g'schehn wär" . . .

Auf der Bühne rast eben Tasso, verwundet, wegen irgend einer Kleinigkeit gellen seine Schreie durch den Palast. Er zittert, seine

Lippen sind weiß und gekräuselt, wie schäumendes Wasser in immer neuer Bewegung.

„So was Ueberspanntes!" sagt das gesunde Mädchen neben mir.

Ich lobe sie. Ein Kerl ist das, ein Stück Felsen . . .

Entschieden sind wir beide heute nicht die richtigen Zuhörer für Tasso.

Ein Brief / von Peter Altenberg

Liebes Fräulein Marion Kaulitz, ich habe gestern in der Wiener Werkstätte, Erster Bezirk, Graben 15, die Puppen-Ausstellung besichtigt. Ich war ganz gerührt. Wie schrecklich sind doch diese Puppen-Gespenster gewesen aus der Kindheit unsrer geliebten Schwestern und Cousinen! Wie starrten sie uns blöde herzlos an, erwiderten alle Liebe und Sorge mit einem nichtssagenden kretinartigen Grinsen, das unsre kleinen Herzen hätte lieblos machen müssen, wenn wir damals nicht so viel an selbstloser Liebe aufgespeichert hätten!

Aber nun schufen Sie, Fräulein, Puppen, die wie edle, zarte Menschenkinder blicken, träumerisch lächelnde und solche, die sich anschicken zu weinen und es dennoch unterdrücken! Kleine, zarte Kindchen schufen Sie, nicht Puppen!

„Das Beste ist für unsre Kinder gerade noch gut genug", sei der Wahlspruch von verständnisvollen Eltern. Eine meiner kleinen zartfühlenden Freundinnen, zwölfjährig, hat am Lande im Garten einen Zentralkäfig aus spinnwebdünnem Stacheldraht. Innerhalb ein kleiner ovaler Teich von Quellwasser und blühende kleine Gesträuche. Dieser Käfig ist bewohnt von siebzig herrlichen Vogelarten. Hier genießt sie die Märchen der mysteriösen Natur aus allererster Hand, hat einen kleinen bequemen Fauteuil davor gerückt, sitzt stundenlang, beglückt und entrückt — — —.

Geradeso könnte man mit Ihren Püppchen sitzen, stundenlang, Fräulein Marion Kaulitz! Ich denke mir kinderlose zarte Damen, die dieselben sanft an ihr Herz drückten. Im Schlafzimmer sollten sie in Sofaecken kauern, wie kleine, zarte Lebewesen! Es gibt einige darunter, die man direkt lieb gewinnt. Ich kann es mir vorstellen, daß eine alte Jungfer solche fünfzig ankaufte und so in ihrem Zimmer eine Welt erblühen ließe, die ihr im realen Leben versagt geblieben ist. Eine Welt von Poesie und ohne die Enttäuschungen. Eine ist darunter, dreißig Kronen, von der man es sich vorstellen muß, daß sie unbedingt eine weltentrückte Dichterin werden würde. Ich sagte zu der wunderbar schönen, bleichen Verkäuferin mit den aschblonden Haaren und der sanftmütigen Stimme: „Melden Sie es mir seinerzeit, welche Dame diese scheinbar unscheinbare Puppe erstanden habe! Es wird jedenfalls eine ‚innerlich Adelige' sein — — —." Die bleiche Verkäuferin errötete und sagte: „Ein fremder Herr hat sie heute bereits für mich erstanden — — —."

Rundschau

Pariserisches in Wien

Die Neue Wiener Bühne gab zum ersten Mal: ‚Pariser Moral‘. Ein Lustspiel von Feraudy-Zobeltitz; als solches aber kaum erkennbar, wenns nicht ausdrücklich auf dem Zettel stünde. Es ist ein blasses, sanftes Konversationsstück mit Anwandlungen von Wehmut, Nachdenklichkeit und Langeweile. Ueber dem Ganzen ruht ein nicht allzu dichter Schleier von guter Laune. Zwischen Liebe und Geld schwankt das Spiel, und es ist genug Geld vorhanden, um die Position der Liebe erheblich schwächer erscheinen zu lassen. Finanzen ohne Liebe, das geht zur Not, aber mit der Liebe ohne Finanzen ist es Essig. Geld ist das Primäre. Das ist eine Grundmoral der Komödie, und sie ist so tief und umfassend, daß sie sogar einen noch wuchtigern Titel als ‚Pariser Moral‘ rechtfertigen würde. Etwa: ‚Die Achse des Seins‘ oder ‚Der Weltgedanke‘. Das Stück bringt auch einige belustigende erotische Moralitäten und Gesellschaftsprinzipien, aber es bringt sie in einer recht ermüdenden, schwerfälligen Beweisführung. Der Dialog macht häufig schmunzelnde Vorbereitungen, als ob im nächsten Augenblick Köstlichkeiten kämen, aber es kommt meistens nur nüchternes Gerede. Zudem wird auf der Neuen Wiener Bühne die Komödie in einer sehr gedehnten, stellenweise larmoyanten Umständlichkeit zelebriert, mit einer gewissenhaft tiftelnden, breiten Genauigkeit in jedem Detail, ohne Rücksicht, ob es wichtig oder belanglos. In der Hauptrolle debütierte Fräulein Luise Steckelberg, eine sehr hübsche, repräsentative, mit Geschmack routinierte junge Dame, eine angenehme Sprecherin, wenn sie auch ‚sain‘ und ‚nain‘ statt ‚sein‘ und ‚nein‘ sagt (was ja Ansätze zur Individualität bedeuten kann). Die Ausstattung ist wieder sehr nett, mit einer Fülle von roten und blauen Glühlichtern prunkend, welche elektrische Farbigkeit im Hause Steinert offenbar als ein stolzer Höhepunkt aller Interieur-Noblesse angesehen wird.

*

Auf derselben Neuen Wiener Bühne spielte Madame Dolley mit ihrem Ensemble ‚La Rafale‘, ‚La dame de chez Maxim‘ und ‚L'enfant de miracle‘. Die Bernsteinsche Komödie ist, wie alle Schauspiele dieses Autors, ihrem dramatischen Wesen nach nichts als: ein überhitzter Sachverhalt; und ihrem schauspielerischen Wesen nach nichts als: eine brillante Etüde für Konzert-Mimen. (Die Geburt der Komödie aus dem Geist des Komödianten.) Madame Dolleys leichte Kunst kommt in so pathetischen, übersentimentalen, mit Tod endigenden Affären zu mäßig hohen Gipfeln. Das Vaudeville ist für ihre flinke, geschmeidige, mit Grazie spaßhafte Art weit günstigeres Terrain. Da wirkt das Temperament ihrer Rede und Geste, ihr blitzendes Lächeln, ihre lieblich provokante Lustigkeit recht erfreulich. Allen gefiel ihr anmutiges spöttisches Geplauder, ihr muntres Soubrettentemperament, ihre hübsche, mit Roben, Blicken, Hüten, Lächeln und andern Toilettestücken wohl adjustierte Erscheinung. Der Humor der Madame Dolley ist kühl, manchmal ein bischen forciert; sie ist

nicht gerade ehrlich übermütig, aber sie spielt Uebermut recht virtuos, ungrob, ohne Mühe. Sehr fein ist ihre Art, freche Pointen hörbar fallen zu lassen. Sehr nett auch . .; aber es ist wohl nicht nötig, alle Lobesworte zu notieren, mit denen sich der Eindruck liebenswürdiger, fraulich-reizvoller, welt- und bühnengewandter, ihrer Wirkung frohen Unbedeutendheit umschreiben läßt. Das Ensemble der Madame Dolley repräsentierte sich als ein ziemlich überspielter, nicht gerade durch glanzvolle Politur bestechender, aber immerhin exakt arbeitender Theatermechanismus.

*

Im Theater der Josefstadt sah man den ‚Floh im Ohr‘, drei Akte von Georges Feydeau. Das Sympathische an diesem Schwank ist sein herzhaft-schamloses Bekenntnis zum verwegensten rohen Unsinn. Eine losgeherische, mit Muskelgewalt sich vordrängende Komik tobt verheerend über die Szene. Die Möbel spielen mit wie Lebewesen; dafür sind die Menschen blind, empfindungslos, transportabel, stürzbar wie Möbel. Schrecklich braust der entfesselte Zufall daher, Unmöglichstes auf einen Haufen fegend. Zwei Leute im Schwank sehen einander ähnlich, so ähnlich, daß ein und derselbe Darsteller beide mimen darf. Wenn man meint, daß Feydeau sich auch nur die geringste Mühe nimmt, irgend ein Verschämtes Wort der Erklärung für solche Aehnlichkeit zu stammeln, irrt man. Herr Chandebise und der Hausknecht Poche sehen einander zum verwechseln ähnlich; fertig. Konsequent bekommt Herr Chandebise vom Chef des Hausknechts Prügel und der Hausknecht von Frau Chandebise Küsse. Nie, nie fällt es jemandem ein, sich nicht zu irren. Feydeau hantiert mit fertigen komischen Materialien: eine fatale Aehnlichkeit, ein Sprachfehler, eine groteske Eifersucht. Er schafft keine neuen komischen Werte, aber er bringt die alten, anerkannten in lebhaftes Kursieren. Das Feydeausche Possenschicksal benimmt sich mit der heitern Fertigkeit eines Clown-Jongleurs, der auf dem Umweg schwierigster Tricks zerbricht und zertrümmert, was ihm in die Hände kommt. Im ersten Akt des ‚Puce à l'oreille‘ gebärdet sich der Witz noch ziemlich gelassen; im zweiten wird er toll, hat epileptische Anfälle, Schaum vor dem Mund; im dritten dreht er sich bis zur völligen Erschöpfung um die eigene Achse. Ohne Schmerz sieht man das Ende nahen. Alfred Polgar

Susannens Geheimnis

So heißt ein Intermezzo in einem Akt nach dem Französischen von Colisciani, das Max Kalbeck verdeutscht, Ermanno Wolf-Ferrari vertont und das münchner Hoftheater aufgeführt hat. Komponisten ausgewachsener Opernungetüme werden diesen bescheidenen Einakter etwas über die Achsel anzusehen geneigt sein. Mir scheint aber, in der schmächtigen Partitur Wolf-Ferraris steckt mehr Geist und echte Musik, als in gewissen blutrünstigen Einaktern größern Umfangs je zu finden sein wird. Das reizende Operchen hat nur zwei Personen: Graf Gil und Gräfin Susanne, zu denen die Rolle eines stummen Dieners hinzutritt. Wer sich noch der köstlichen ‚Abreise‘ d'Alberts erinnert (es ist bezeichnend für den Tiefstand unsrer Bühnen, daß dieses Kleinod völlig von den Spielplänen verschwunden ist), wird schon hierin eine gewisse Aehnlichkeit mit jenem kleinen Familiendrama erblicken. Auch hier kommt, ähnlich wie in der d'Albertschen Oper, zu dem jungverheirateten Ehepaar das drohende

Gespenst des ‚Dritten', aber — das ist die Köstlichkeit dieses kleinen Scherzes — jener Dritte existiert nur in der Einbildung des eifersüchtigen jungen Ehemanns, der dem Dritten fortwährend auf der Spur zu sein glaubt, bis endlich Susannens Geheimnis, das die geängstigte junge Frau mit etwas doppelsinnigen Worten nur halb gebeichtet hatte, sich als harmlose Neigung zum — Zigarettenrauchen enthüllt.

Wolf-Ferraris Musik ist das Delizióseste an Konversationsstil, was uns seit Verdis ‚Falstaff' und d'Alberts ‚Abreise' geworden ist. Schon die reizende kleine Miniaturouvertüre, die vier Themen in anmutigen Kontrapunkten ineinanderwebt, weckt die rechte Stimmung, und wenn wir beim Aufgeben des Vorhangs auch im ersten Augenblick vor dem modernen Salon (der mit Absicht den etwas kitschigen Geschmack der vornehmen italienischen Gesellschaft der Gegenwart festhält) und vor den modernen Kostümen zurückschrecken, so finden wir doch bald, daß der Komponist auch hierfür den rechten Ton getroffen hat. Ohne dem Sänger Fesseln aufzulegen, illustriert das keineswegs ganz kleine Orchester, das sogar Posaunen hat, die Vorgänge auf der Bühne aufs lustigste, und die beiden Sänger selbst haben Partien, die so natürlich und ungesucht geschrieben sind, wie selten moderne Opernrollen. Es ist schwer, einzelnes aus der Partitur besonders hervorzuheben: als schöner melodischer Einfall wird am ohrenfälligsten die Liebesmelodie bemerkt, die zuerst von der jungen Frau im Nebenzimmer auf dem Klavier gespielt wird und später ins Orchester übergeht. Besonders fein scheint mir die Illustration der Nikotinwonnen zu sein, denen sich endlich die kleine Gräfin in ihrem Schaukelstuhl hingibt: wie da in der Soloflöte die Rauchwölkchen emporsteigen, das muß das Behagen jedes passionierten Zigarettenrauchers erregen.

Gespielt und gesungen wurde charmant. Herr Brodersen als Graf war ein recht liebenswürdiger Wüterich, Frau Tordek eine entzückende Honigmondfrau und Herr Geis als Diener zwerchfellerschütternd. Das Orchester unter Mottls Leitung braucht nicht gelobt zu werden, und die Regie Wirks bewältigte die horrend schwierige Aufgabe, das Spiel so flüssig und natürlich zu gestalten, daß man die Schwierigkeit kaum bemerkt, in unübertrefflicher Weise. Der Beifall war freundlich, ohne wirklich enthusiastisch zu sein. Ja, das Publikum ist eine Bestie, die Blut lecken muß, wenn sie rasen soll! Edgar Istel

Adam und Eva.

Im Hebbeltheater beweist Herr Julius Meier-Graefe, Feind der Böcklin und Velasquez, Bewunderer des Hans von Marées, des Greco und des Ferrer mit seinem Drama ‚Adam und Eva' — seinem ersten — ganz unerhörte Dinge, die im Bezirk des Halleschen Tors und der Gitschinerstraße geradezu revolutionär wirken dürften. Er spricht es aus, schlankweg, daß der Kotau vor dem Leben wichtiger ist, als der ungeteilte und inbrünstige Tempeldienst vor der Kunst. (Käme dieser Vorschlag nicht einer Verbalinjurie gleich, so möchte ich Meier-Graefe raten, sein Drama ‚Es lebe das Leben' zu nennen.) Ein Maler und ein Kritiker sind die Beweisobjekte, die der Autor zur Darlegung seiner daseinsfreundlichen Theorie braucht. Maler und Kritiker sind Freunde; und die von beiden gefühlte innige Seelengemeinschaft überträgt sich auch auf Lisette, die die Frau des Malers, die Geliebte des Kritikers ist. Ich unterlasse es, die Doktorfrage auf-

zuwerfen, ob derartig komplizierte Beziehungen zwischen Künstler und Kunstrichter eine unbefangene Kritik nicht von vornherein unterbinden. Ich unterlasse es umsomehr, als Frau Lisette, mit Recht darüber empört, daß der Alkoven ihres Herzensfreundes nicht nur für sie, sondern auch für hübsche Modellmädchen da ist, der ganzen Herzenswirrnis schnell ein Ende macht. Sie beichtet dem Gatten und knallt, wie Hedda Gabler, den Revolver gegen die eigene Brust los. Im letzten Akt flackern dann die Lichter ebenso hell durch den weiten Atelierraum, wie in der Schlußszene des ‚Michael Kramer'. Mors Imperator steht in der Kulisse und wirft gigantische Schatten. Künstler und Kritiker lassen das Hebbelwort: „Darüber kann kein Mann hinweg!" nicht gelten. Sie erkennen, daß nicht nur das Tun, sondern auch das Unterlassen eine Sünde sein kann; daß sie in Gemeinschaft ein Liebesleben getötet haben; daß jene Darbende nur deshalb verzweifelnd aus ihrer Nähe lief, weil sie zu stolz war, um neben dem Dämon Kunst die Statistin zu machen. Und Kritiker und Maler beschließen, dieses Vergeben gegen die heiligen Geister der Liebe und des Lebens durch unerhörte, künstlerische Großtaten zu sühnen.

Ich nehme Herrn Julius Meier-Graefe so ernst, wie es seine literarische Vergangenheit verlangen darf. Aber ich finde in diesem dialogisierten Kolleg über Künstlerpsychologie wirklich nicht viel, was die Lebensfähigkeit des Dramas verbürgen könnte. Am saubersten und apartesten wirkt der Verfasser noch da, wo er — in der Manier seiner geliebten französischen Impressionisten — kleine Beobachtungen aus der ihm nahen Kunstwelt zu einprägsamen, bald heitern, bald unter Weinen lächelnden Genrebildchen verwendet. Zwei Schlemihle malt er: den Kunsthändler Feodory mit der uneingelösten sozialen Forderung und zahllosen lyrischen Gedichten in der Westentasche, blond, immer knieend, immer eine Träne im Auge; und den stillen, schleichenden Mediziner mit der Liebermann-Maske, mit der großen Bescheidenheit und der noch größern Energie. Auch ein Hofkunsthändler erscheint vor dem Kritiker, ein glattes Stehaufmännchen, das unter dem Druck des ‚Unbestechlichen' zusammenknickt, um gleich wieder emporzuschnellen. Diese Typen leben. Auch ist Julius Meier-Graefe ein stets kluger Raisonneur, der die Vorgänge mit originellen, kunst- und lebenskritischen Aphorismen geschmackvoll umrandet. Aber in dieser Kleinkunst der Episödchen und der Worte bleibt er stecken. Zum großen Problemdrama hat er nur eben ausgeholt. Der Fehler jedes Essayisten von Fach, Wortbänder zu knüpfen, wo es gilt, Menschen, Kontraste, Vorgänge zu gestalten, hat diesem Stück das Genick gebrochen. . . .

Den Kritiker, der — seltsame Anschauung — seine Unbestechlichkeit nach außen hin durch Ungeschliffenheit und Taktlosigkeit markiert, spielt Friedrich Kayßler mit halb priesterlichen, halb naturburschenhaften Accenten, in einem unerschütterlichen, nur in den Szenen der Weihe etwas verhaltenen Draufgängertum. An diese massive Prachtfigur lehnt sich der mimosenhafte Maler des Herrn Paul Otto, ein Kerlchen, ganz Sentiment, ganz Nervosität, mit einem Zug der Andacht um die Lippen, da er an der Bahre seiner Frau dem ‚großen Geheimnis' näher zu sein hofft. Die hübschen Miniaturen Guido Herzfelds und Richard Leopolds helfen die Vorstellung abrunden. Otto Hesse

Aus der Praxis

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

30. 11. Friedrich der Große: Die Schule der Welt, Komödie. Bamberg, Stadttheater.

9. 12. Ludwig Heilbronn: Hoogeland, Drama. Osnabrück, Stadttheater.

Alexander Zinn: Kreuzigung, Dreiaktige Tragödie. Stuttgart, Hoftheater.

11. 12. Heinrich Schrottenbach: Baron Liederlich, Volksstück. Wien, Josefstädter Theater.

14. 12. Arthur Hubert Hoffmann: Der Windhund, Dreiaktiger Schwank. Barmen, Stadttheater.

15. 12. Herbert Eulenberg: Der natürliche Vater, Fünfaktiges Lustspiel. Düsseldorf, Lustspielhaus.

16. 12. Else Mueller-Walsdorf: Anemone, Vieraktiges Märchen. Weimar, Hoftheater.

18. 12. Julius Meier-Graefe: Adam und Eva, Dreiaktiges Drama. Berlin, Hebbeltheater.

2. von übersetzten Dramen

Gustav Esmann: Unsre Magdalenen, Schauspiel. Stuttgart, Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

Leonid Andrejew: Anathema, Fünfaktige Tragödie. Petersburg, Neues Dramatisches Theater.

Alfred Capus: Ein Engel, Dreiaktiges Lustspiel. Paris, Variétés.

Neue Bücher

Edgar Wallberg: Hebbels Stil in seinen ersten Tragödien ‚Judith' und ‚Genoveva'. Berlin, B. Behr. 157 S. M. 4.—.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Ludwig Fraenkel.

Görlitz (Stadttheater): Georg Harder 1909/12, Martin Hartmann 1910/12.

Hannover (Hoftheater): Katharina Garden.

(Residenztheater): Julius Arnfeld, Marie Berger-Wilenske, Else Wagner.

Nürnberg (Stadttheater): Martha Novelly.

Oldenburg (Hoftheater): Carl Tralow 1910/13.

Die Presse

Julius Meier-Graefe: Adam und Eva, Drama in drei Akten. Hebbeltheater.

Berliner Tageblatt: Dem schwerflüssigen Schauspiel fehlt vor allem der formende Trieb jener innern Notwendigkeit, die allein auf den Brettern überzeugt, wärmt und erobert.

Börsencourier: Die kleine Handlung ist nicht aus den Charakteren heraus entwickelt, sondern brutal als etwas Vollendetes vorgeführt, für die Motivierungen müssen wir kunstphilosophische Gespräche hinnehmen, und die Hauptfiguren sind in der Skizze stecken geblieben.

Morgenpost: Die letzte Aussprache der entzweiten und wieder vereinten Freunde läßt das zeitweise so geistreich flackernde Stück ausgehen wie ein Armsünderlichtlein. Salbung aus der Oelflasche Ibsens.

Lokalanzeiger: Es ist dem Autor nicht gelungen, sich und seine Absichten andern verständlich zu machen, und so empfinden unsre verständnislosen Sinne nur das Schmerzliche eines betrübsamen Schauspiels, in dem drei Menschen abwechselnd gleichgültige Dinge reden, plötzlich in Affekt geraten, große Worte ins Publikum donnern und schließlich zu sentimentalen Philosophen werden.

Vossische Zeitung: Dem Stück als Ganzen mangelt eine vernünftige, tragfähige Konzeption, die sich durch eine natürliche Handlung ausdrücken könnte. Am Schluß haben alle Figuren das Gesicht verloren.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 53
30. Dezember 1909

Clara Ziegler / von Theodor Fontane

Wenn vor dreißig Jahren und mehr mit einiger gedanklichen Kühnheit über Fanny Elsler geschrieben wurde: sie tanzt Goethe, so darf man füglich von Fräulein Clara Ziegler aus München sagen: sie spielt Kaulbach. Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausbilder im Museum. Rechts zieht die Christengemeinde, Palmen tragend und Psalmen singend, in die Freiheit, links entflieht der ewige Jude, im Hintergrunde brennt Jerusalem, und der Hohepriester zückt das Dolchmesser zum Stoß in die eigene Brust. Die Aehnlichkeit ist frappant. Liegt es an München? Ist dies die Stätte, wo nach einem erst noch zu findenden Entwicklungsgesetz eine blendende, aber in die Irre gehende Kunst geboren werden mußte, jene Kunst, die das Auseinanderfallen von Schönheit und Wahrheit bedeutet? Der Mensch soll nicht arabeskenhaft verbraucht werden, blos mit Rücksicht darauf, ob die Form an sich gefällig wirkt. Es kommt nicht darauf an, ob dieser vor- oder zurückgebeugte Körper, ob diese Kopf- oder Armhaltung rein äußerlich innerhalb der Schönheitslinie liegt, sondern darauf, ob diese Linie dem innerlichen Hergang entspricht, ob sie wahr ist. Diese Wahrheit hat weder Kaulbach noch Fräulein Ziegler. Ein gewisses corriger la nature zieht sich durch die Kunst des einen wie der andern, wobei schließlich alle Natur überhaupt zugrunde geht. Hat man diesen Kardinalfehler erst einmal entdeckt, sei es mit dem Auge oder mit dem Herzen, so ist die Entzauberung da. Eine Kühle, ja mehr als das, ein immer lebendiger Verdacht wird in uns geboren, der uns auch an dem unbedingt Gelungenen herumzweifeln und schließlich mit Recht oder Unrecht die Anfänge der Krankheit überall erkennen läßt. Wie schön beispielsweise (im zweiten Akt) das halb abgewandte Lauschen Medeas auf die Botschaft des Herolds, wie schön der Moment, da sie ihr Haupt in ihren Mantel hüllt. Und doch selbst hier, wo eine vollendete äußere Formenschönheit zu uns spricht, wird man von leisen Anflügen des Theatralischen, also des Unechten berührt. Dieser Zug des Unechten spiegelt sich, wie in der Plastik dieser Künstlerin, so auch in ihrer Deklamation, und eingestreut in

das wunderbar Schönste von Macht und Wohlklang der Stimme, von Zorn und Schmelz der Seele find ich ganze Sätze, Zeilen, Wörter, die mir den Forderungen ihres innerlichen Lebens nach völlig auf den Kopf gestellt erscheinen. Das Publikum, und das heutige mehr denn je, steht unter dem Einfluß der äußern Mittel, aber die Kritik kann von der Frage nach einer tiefern Berechtigung des Gebotenen nicht absehen und darf ihr Urteil nicht nach der Stärke des rein sinnlichen Eindrucks bemessen. Die Zeit wäre sonst da, wo jeder türkische Teppich den großen Schüler Peruginos aus dem Felde schlägt.

* * *

Es ist ein chaotisches Durcheinander von Echtem und Unechtem, von Richtigem und Falschem, von Hinreißendem und Abstoßendem, von Rührendem und Verzerrtem, von Einfachem und Maßlosem. Dennoch ist ihr Spiel eine Kolossalleistung. Es ist allerpersönlichst meine Schwäche, aber auch meine Stärke, mich um Doktrinen nicht allzuviel zu sorgen und in letzter Instanz den Mut zu einem einfachem Appell an mein Herz zu haben. Mein Herz aber sagt mir: Hier lebt eine Kraft, die ich über alles Kunstgesetz hinaus, ja diesem zum Trotz in ihrer vollen subjektiven Berechtigung anerkennen muß. Denn das Schönheitsgesetz, wenn es auch in der Kunst am höchsten berechtigt ist, ist doch nicht allein berechtigt, und es hat zu allen Zeiten Schöpfungen in Dichtung, Plastik, Architektur gegeben, die das Höchste und Tiefste im Menschenherzen berührt haben, ohne eigentlich schön zu sein. Ich las noch vor wenigen Tagen in einem Reisebericht, es sei nichts Ungewöhnliches, daß unbefangene, in den Kristallpalast zu Sydenham eintretende Personen zu Tränen gerührt würden. Und vor die neuen englischen Parlamentshäuser gestellt, die sozusagen von Fehlern wimmeln, würde auch ich mich durch diesen chaotischen, mit allerhand Häßlichem und Ridikülem beklebten Bau immer wieder viel mehr gefesselt und nach oben gezogen fühlen, als durch ein halbes Dutzend Schinkelscher Schönheitsbauten. Es fehlt mir keineswegs an dem Auge, um einzusehen, daß die Neue Wache schöner ist als Westminster-Palace, dennoch verschwindet jene neben diesem. Es gibt auch innerhalb der Kunst noch ein Rätselvolles, Unberechenbares, jenseits des Schönheitsgesetzes Liegendes, das, wo es in die Erscheinung tritt, unter Umständen die Kunst mehr fördert als schädigt oder, wenn dies zu viel gesagt sein sollte, wenigstens die künstlerische Wirkung eher mehrt als mindert. Von diesem Freiwandelnden, Elementaren, kein Gesetz als sich selbst Kennenden hat Fräulein Ziegler ihr gerüttelt und geschüttelt Maß. Es steht ihr nicht das Recht zu, das Gesetz umzustoßen; das Gesetz bleibt; aber es steht ihr vielleicht das Recht zu, für ihre Person das Gesetz zu überschreiten. Sollten andre ihr folgen wollen, so wäre es Untergang. Aber so gut wie dafür gesorgt ist, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen, so gut ist auch dafür gesorgt, daß das Haus Ziegler keine Deszendenten hat. Es steht auf zwei Augen. Eine Naturerscheinung, die kommt und geht.

* * *

Alle Kometen und Planeten haben die Eigentümlichkeit, sich in der Ellipse, will sagen in der Kreislinie, mit zwei Brennpunkten zu bewegen. Zu diesen großen Wandelsternen gehört auch Fräulein Clara Ziegler, und die zwei Brennpunkte ihrer Bahn heißen Kaulbach und Edda oder, was dasselbe sagen will, Unnatur und Uebernatur. Wenn sie in das Sternbild der Brunhild tritt (und damit sei mein ohnehin gewagter Vergleich erschöpft), so ist sie dem Uebernatürlichen, dem Eddapunkt, am nächsten.

Fräulein Zieglers beste Rollen sind jene Gestalten, die hoch über Menschliches hinausragen. So hat sie als Medea einige ihrer größten Momente, und nur die Brunhild stelle ich als ein Ganzes noch höher. Ich finde den Grund in zweierlei. Einmal darin, daß die Brunhild (von Geibel), weil seltener gespielt, der Künstlerin mehr ein Feiertagsrolle geblieben ist, anderseits darin, daß wir für die Medea, trotz ihrem vielbetonten Gegensatz zum Griechentum, doch immer einen der griechischen Welt entlehnten Maßstab mitbringen, während wir an die Brunhild maßstablos herantreten. Wir haben für die Kolchistochter allenfalls noch ein Gesetz, für das Königskind vom Isenstein aber nicht mehr und schreiben deshalb der Repräsentantin dieser völlig unkontrollierbaren Gestalt ein gewisses Recht zu, mit ihrer Rolle zu machen, was ihr beliebt. Brunhild! Wir haben nur ein unklares Bedürfnis, etwas Riesenjungfrauhaftes, eine Hünin an uns herantreten zu sehen, wobei es schließlich gleichgültig ist, ob die Sprecherin den Akzent auf die erste oder letzte Silbe legt, ob sie die Beiwörter richtig oder falsch betont. Sie kann uns den Gefallen tun, es nach unsern klein-modernen Herzenswünschen einzurichten, aber wenn sie dies verschmäht, so haben wir kein Recht, mit einer übernatürlichen Erscheinung, die einen Mühlstein dreißig Schritt weit schleudert, wegen einer solchen Kleinigkeit ins Gericht zu gehen. Wir wollen Kraft sehen, nicht Korrektheit. Wir wollen Donner hören, ohne Rücksicht darauf, ob es richtig donnert oder nicht. Zuletzt ist Donner immer richtig.

Partien dagegen, die im Spiel des Fräulein Ziegler einen sehr gemischten Eindruck machen, sind die Iphigenie und die Jungfrau von Orleans. In beiden stellt sie ihr Bestes neben ihr Verfehltestes. Es ist nicht möglich, das berühmte: „Vernimm, ich bin aus Tantalus Geschlecht!" und die nun folgende Schreckenserzählung in theatralisch äußerlicherer Weise vorzutragen, als es Fräulein Ziegler tut. Ebenso ist keine maskenballartigere Hirtin von Dom Remy denkbar als die Zieglersche Johanna während des ganzen ersten Aktes. Dagegen gelingt ihr das Parzenlied, an dem so viele scheitern, durchaus, und der vierte Akt der Jungfrau gibt ihr Gelegenheit, in Deklamation ein Vorzügliches, in stummem Spiel ein Vollendetes zu leisten. Diese Dinge waren es, die mich nach ursprünglich entschiedenster Ablehnung zuerst stutzig machten, und zwar zugunsten der Darstellerin. Daß Fräulein Ziegler ein tiefes Verständnis für das Parzenlied haben sollte, ist nicht anzunehmen; aber sie hat ein Etwas, was unter Umständen über all unsre Verstandesarbeit hinausgeht, sie hat Ahnungen

im Gemüt. Hier vielleicht liegt ihre Größe, hier vielleicht das Geheimnis ihrer Macht. Einem Naturzuge folgend, über dessen Recht oder Unrecht sie nicht lange grübelt, trifft sies oder trifft sies nicht. Aber wenn sie es trifft, so wird eine Wirkung geboren, neben der alles Anstudierte, auch das Beste und Geklärteste verschwindet.

Es verbleibt noch eine dritte Gruppe von Rollen: die historische, zu der man Jeanne d'Arc, in der das Wunderbare prävaliert, nicht gut zählen kann. Innerhalb dieses Zirkels ist Fräulein Ziegler unzweifelhaft am schwächsten. Man kann nicht leicht etwas Schwächeres sehen als ihre Elisabeth in Laubes ‚Essex'. Das Charakterbild, das sie von der großen Tochter Heinrichs des Achten gibt, verhält sich zur Wirklichkeit, wie sich die Profile beider, der Königin und ihrer Darstellerin, zueinander verhalten. Konvex und konkav; volle Gegensätze. Alle Schwächen ihrer Kunst treten einem hier entgegen, vor allem die Unmöglichkeit, etwas andres zu geben als sich selbst. Bei allem, was jenseits oder außerhalb des Historischen liegt, hat dies Sich-Selbst-Geben nicht immer, aber doch vielfach eine Berechtigung. Wer mag den strikten Beweis führen, daß es anders war, als es uns da oben von der Bühne her entgegentritt? Aber die Königin Elisabeth ist weder eine Schöpfung dichterischer Phantasie noch ein Gebilde sagenhafter Vorzeit. Keine dreihundert Jahre gingen seit ihrem Tod ins Land. Sie lebte wirklich; sie liegt im Marmor auf ihrem Sarkophag in der Kapelle Heinrichs des Achten, und wie sie war und unter ihrem Volke wandelte, das ist uns in fünfzig Bildern und hundert Schriften aufbewahrt geblieben. Mit einer solchen Gestalt ist nicht instinktiv aus bloßem dunklem Drange heraus leicht und rasch fertig zu werden; da helfen keine Ahnungen; da heißt es Fleiß und Fleiß und nochmals Fleiß. Hier ist ein Fall gegeben, wo jede natürliche Begabung, auch die größte, scheitert, wenn nicht Studium das Ingenium begleitet. Wie groß war in dieser Rolle die Ristori! Die alte Queen Beß, hager, schlauäugig, roten Haares, schien von den Toten auferstanden. Es war ein Realismus, der beinahe spukhaft wirkte.

Von dieser Kunst des historischen Gestaltens findet sich bei Fräulein Ziegler keine Spur. Sie gibt sich selbst; und im Gegensatz zu allem, was wenigstens im engern Sinne Kunst bedeutet, ist sie am größten da, wo sie ihre Seele nachtwandeln läßt. Ueber das schmale Brett hin schreitet sie nicht durch eigene bewußte Kraft, sondern wie durch ein Wunder getragen. So mächtig sie ist, ein Mondstrahl hält sie. Lassen wir sie. Durch Anrufen werden die Nachtwandler wohl gefährdet, aber nicht geheilt.

Clara Ziegler ist am neunzehnten Dezember, im Alter von fünfundsechzig Jahren, gestorben. Sinnvoller, als einen etwa noch lebenden Altersgenossen der Künstlerin oder einen nachgeborenen Zuschauer ihres Ausgangs um seine Eindrücke zu befragen, erschien es mir, ein Zeugnis aus ihrer Blüteperiode auszugraben. Es ist 1872 in der Vossischen Zeitung erschienen.

Strandkinder

Hermann Sudermanns Einzug in das Königliche Schauspielhaus bedeutet nichts andres als eine späte, doch selbstverständliche Pflichterfüllung der Bühnenleitung. Die Aufnahme Sudermannscher Stücke in den Königlichen Spielplan ist auch ein Akt der Selbsterhaltung; denn nachdem Wildenbruch dahingegangen ist, gibt es unter den zeitgenössischen Dichtern so betrüblich wenige dramatische Talente, die nicht nur etwas möchten, sondern auch etwas können, daß eine große Bühne, die sich nicht auf die tantiemenfreie Vergangenheit festlegen will, mit werbender Freude zu Hauptmann und Sudermann aufschauen muß. Ich halte, aufs Ganze gesehen, Sudermann für den größern Dramatiker und glaube, was im Lauf der Zeiten Hauptmann an Theaterruhm verlieren wird, das wird Sudermann gewinnen. Wer imstande ist, einen solchen zweiten Akt aufzubauen, wie ihn Sudermann in seiner neuesten Dichtung komponiert hat, der müßte von allen Seiten die Anerkennung empfangen, daß dieser sein Akt nicht nur neben Wildenbruchs besten Akten steht, daß er auch neben Hebbel und Kleist sich in dramatischer Vollkraft behauptet.

Sudermanns ‚Strandkinder' bedeuten für ihn einen stolzen Erfolg, der mit den reinen Mitteln der Kunstgesetze des Theaters gewonnen worden ist. Die Szenenführung ist von Anfang bis Ende so straff und sicher, die Durchzeichnung dieser ungebrochenen Menschen mit ihren unangekränkelten Empfindungen so plastisch und die Sprache in ihrer erdschweren Fülle und selbstsichern Würze so bedeutend, daß ich von allen Seiten her zu dem Ergebnis gelange: Sudermanns ‚Strandkinder' sind das Werk eines dramatischen Meisters. Man wird das Fürstenkind aus Byzanz, das in der Niedrigkeit des Strandkindes von Hela einhergeht, bespötteln (dazu gehört nicht einmal viel Witz); doch dann streiche man auch Hauptmanns Griselda und Heinrich von Kleists Käthchen! Zudem ist unschwer zu erkennen, daß der märchenhafte Ausklang dem Dichter nur dazu dient, um das romantische Symbol zu gewinnen von der Sehnsucht der Menschenkinder, die, vom Leben an eine fremde Küste verschlagen, ihren Herren das Holz schleppen müssen, mit dem diese nach brutaler Willkür verfahren; sie lassen ihre Sehnsucht ruhelos wandern, die Heimat zu suchen, und wenn sie ihnen sich wirklich erschließt, dann wehren sie ab und weinen. Was bei einem andern Dichter Wirkung genannt wird, darf bei Sudermann nicht Effekt heißen. Bringt er starke Gestaltung, wie sie die Bühne erfordert, so rügt man es als theatralisch. Gibt er zartes Rankenwerk der Stimmung, so tadeln sie es als lyrisch oder episch. Legt er nach unveräußerlichem dramatischem Gesetz den Konflikt so an, daß für den

Hörer die Möglichkeit der Lösung in irgend einem Sinne erkennbar mitgegeben ist, so lächelt man und sagt: Aha! Diese Ausnahmestellung für Hermann Sudermann muß endlich als Unfug, ja als eine Schmach empfunden werden.

Aber man darf hoffentlich auch andrer Meinung sein als Herr Theodor Kappstein, der Korrespondent der Hartungschen Zeitung, der mit so beschaffenen Sätzen seinen trautsten Königsbergern offenbar die Weihnachtsfreude machen wollte, ihnen den Lokal- und Provinzialpoeten Sudermann in funkelnagelneuer Glorie untern Baum zu stellen. Ich habe dieses Urteil abgedruckt, um meinen artigen Lesern gleichfalls eine Weihnachtsfreude zu bereiten und ihre Kenntnis von den unbegrenzten Möglichkeiten kritischer Geschmacksverrohung zu erweitern; nicht, um polemisch vorzugehen. Es tut nicht not. Denn allenfalls bis in die Nachbardörfer Krantz und Rauschen wird man dem königsberger Geistesführer glauben. In unsrer Zone wird man es, wenn man durchaus, wie Kappstein, hochpathetisch werden muß, im Gegensatz zu ihm als einen Unfug, ja als eine Schmach empfinden, daß Sudermann noch heutigen Tages die Ausnahmestellung inne hat, mit einem Produkt auf die Bühne gelangen zu können, das ohne seinen Namen kein Dramaturg der Welt zu Ende lesen würde. ‚Strandkinder' mit Gänsefüßchen sind ein fabulöser Unsinn vom Kaliber des ‚Letzten Kaisers', wofern man sich an dieses Kasperletheaterstück von Rudolf Herzog noch erinnert. Strandkinder ohne Gänsefüßchen dagegen sind heimatlose Geschöpfe in einem kleinen Badeort bei Danzig, der dem Königlichen Hoftheatermaler Kautsky zu einer sommerlichen und einer winterlichen Dünendekoration und dem Maschineriedirektor Brandt zu einem fulminanten Riesenmonstrestrandfeuerwerk Gelegenheit gibt. Das steigt leider erst im letzten Akt. Von Anfang an aber liebt das äquatoriale Braunkind Melide den westpreußischen Blondkopf Heimeringk Rynkesohn und wird von ihm wiedergeliebt. Heimeringks Bruder, der dunkelvollbärtige Gregor Rynkesohn, liebt für sein Teil die wilde Falknerstochter Brigolla und wird von dieser, mit elementarer Stärke, ebenfalls wiedergeliebt. Und so steht dem Glück unsrer beiden Pärchen nichts im Wege als der Wille des ökonomischen Dramatikers Sudermann, vier Akte zu füllen. Er ballt also ohne Sinn und Verstand und Psychologie Motive, Emotionen, Schrecklichkeiten, Mißverständnisse und Hindernisse zu einem gräßlichen Knäuel zusammen, um diesen mit einer versöhnend kindlichen Willkür zu durchschneiden, sobald der Theaterabend sich seinem Ende nähert. Damit die Geschichte in ihrem blanken Kretinismus nicht von jedem Auge sofort durchschaut werde, ist sie in der Zeit der deutschen Ordensherrschaft verlegt und auf eine düstere Vorgeschichte aufgebaut.

Das schafft allerhand Wirrnis, ohne die heillose Langeweile zu vermindern. Ich habe nämlich noch nicht gesagt, daß ‚Strandkinder‘ zwar ebenso komisch und armselig wie alle Sudermannschen Dichtungen, daß sie aber um vieles unwirksamer sind als selbst die läppischste und leerste von ihnen. Man wachte immer erst auf, wenn das lammfromme Publikum des Hoftheaters die angestammte Grabesruhe des Hauses durch Hohngelächter, durch Zischen und durch Pfeifen zu stören begann.

Zum Schlusse wäre anzumerken, daß selbstverständlich auch dieser Abend ein neues Lorbeerblatt im Ruhmeskranze unsers Paul Lindau ist: hat er doch endlich der Moderne Tür und Tor geöffnet. Der Schwindel, den die Freundespresse mit dieser Direktion treibt, wird nachgerade zu dumm. In den letzten zwanzig Jahren hat es am Gendarmenmarkt keine Zeit gegeben, wo schlechtere Stücke als ‚Strandkinder‘ und ‚Der deutsche König‘ gespielt wurden, wo das klassische und das nachklassische Repertoire in ähnlichem Grade darniederlag, wo der Stand der Schauspielkunst auch nur annähernd soviel zu wünschen übrig ließ. Tut nichts, der Liebling wird gelobt. Man wird also am Schluß des alten Jahres feststellen müssen, daß es in diesem Bereich nicht das geringste zu loben gibt, und man wird, wenn man das neue Jahr lobend beginnen will, gut tun, sich an Hermann Bahr und sein ‚Konzert‘ zu halten.

Wesen der Freundschaft / von Peter Altenberg

Ich kenne nur zwei Menschen, die mir freundschaftlich gesinnt sind, mein Bruder und H. M. Sie verstehen alles, was ich denke, empfinde, sage, geben allen Dingen die wohlwollendste Auslegung. Sie sind ganz ohne Fallen-stellen-wollen. Sie vernehmen nur das Wertvolle, überhören alle Mißtöne, ohne zu zucken. Sie schöpfen vom Menschen den Rahm ab, beklagen sich nicht über die wässerige Milch, die darunter liegt, sondern erfassen es als ein Naturgesetz, daß der Rahm nicht bis zuunterst reichen kann — — —. Sie erläutern uns nach unsern in uns verborgen liegenden Idealen, nicht nach unsern allen augenfälligen Schwächen! Sie lauern auf unsre seltenen Höhepunkte, beachten nicht unsre Verkommenheiten. Sie sind noble Ausleger, Ausdeuter unsers wirklichen Wesens. Sie begreifen unsre Schwächen, sie achten unsre Stärke! Sie sind mit uns, wie man mit edelrassigen Kanarienvögeln, Papageien, Staren, Hunden, Affen ist. Man achtet ihre Eigenart, fordert von ihnen nichts Unmögliches. Man hält sich an ihre ‚besondern‘ Eigenschaften. Diese wohlwollend-sentimentale Art von Nerven-Gutmütigkeit heißt: Freundschaft. Jede andre ist tief verlogen. Diese edle ewige Gutmütigkeit ist allein von Gottes Gnaden! Man hat sie zumeist erst mit Verstorbenen. Da kommt man zur Besinnung über besondere Werte, dringt tiefer ein in das Wesen desjenigen, dessen Lebendigsein uns nicht mehr stört. So lange er lebte, beging er das Verbrechen, ein andrer zu sein an Denken und Empfinden als wir selbst!

Paul Scheerbart als Dramatiker / von Eberhard Buchner

Paul Scheerbart ist einer von den ganz Aufrechten. (Wir haben ihrer nicht zu viele heute.) Einer, der nie etwas geschrieben hat, was nicht allerpersönlichste Prägung zeigt, einer, der sich nicht nur nie verleugnet, der auch nie Interesse geheuchelt hat für Dinge, die ihm Hekuba sind. Schlagen wir doch an unsre Brust: auch wir, die wir uns nicht verkaufen, haben wir unsern Enthusiasmus noch nie künstlich geschürt, noch nie aus einem Positiv einen Superlativ gemacht?

So leicht es ist, das persönliche Moment an Scheerbart herauszufinden (denn Scheerbarts ganze Kunst besteht eben aus persönlichen Momenten), so schwer ist es, sich ganz klar über die Frage zu werden: Wo ist das Herz dieser Kunst? Sie ist tiefsinnig und schnurrig, grotesk und dabei wieder voll schlichter lyrischer Schönheit, grandios und im nächsten Augenblick wieder putzig-bagatellenhaft. Ein großer Philosoph hat sie geschaffen oder ein Hansnarr, der mit Schellen behängt von Jahrmarkt zu Jahrmarkt zieht. Ists Ernst oder ists Ulk, was uns Scheerbart vorzusetzen hat? Ich weiß es nicht. Wer es ergründen will, muß die Werke Scheerbarts — es sind heute bereits fünfundzwanzig Bücher — von Anfang bis zu Ende lesen, und dann — darf er sich die Antwort an den Westenknöpfen abzählen. Scheerbart ist eben ein solcher Werte-Umstürzler, daß wir uns über die Begriffe Ernst und Spaß nur schwer mit ihm einigen können. „Bei meinen ernsten Gedanken hat man immer gelacht," so klagt er einmal, „und bei meinen Witzen blieb man immer sehr ernst." Weshalb, das wird wenigstens um eine Nuance klarer werden, wenn über die Mission Scheerbarts ein Wort gesagt ist.

Scheerbart ist sicher, eine Mission zu haben. Welche? Scheerbart findet unser Leben, unser Dasein stumpfsinnig und blödsinnig. Wir sind im Besitz einer Reihe höchst wichtiger nicht abzuleugnender naturwissenschaftlicher und weltwissenschaftlicher Erkenntnisse, und doch geben wir uns, als wenn wir von diesen Erkenntnissen auch nicht den leisesten Schimmer hätten. Wir wissen zwar: unsre Erde ist nichts weiter als ein kleiner Stern, in nichts oder doch nur in den unwesentlichsten Punkten unterschieden von den Millionen, die das Weltall bevölkern; ein Stäubchen ist sie im All — und doch messen wir unsern Erderlebnissen eine Wichtigkeit bei, als hinge von unserm Planeten oder gar der Existenz der aus ihm aufsprossenden Geschöpfe das Wohl und Wehe der Welt ab. Für diesen Widerspruch hat Scheerbart ein ungewöhnlich fein differenziertes Ohr. Er empfindet ihn als schreiende Dissonanz, und dieses Empfinden, das uns sein Biograph einstens gewiß schon an dem Knaben nachweisen wird, ist mit den Jahren immer dringender und quälender für ihn ge-

worden. Hier liegt der Quellpunkt seines ganzen Schaffens. Mehr kosmisches Bewußtsein, meine Herrschaften, mehr Weltgefühl! So klingt es, zuerst noch zaghaft und vorsichtig, dann aber immer selbstsicherer und aus den besten Sachen geradezu dröhnend und lärmend heraus. Mehr Weltgefühl und dann die Ueberzeugung, daß euer Dasein an sich eine Lappalie ist! Heraus aus eurer Misere, hinauf zu dem Bewußtsein, daß ungezählte Welten sich hinter der euren aufbauen, hinauf zu dem Lebensgefühl, das dieses Bewußtsein in sich trägt!

Uebersetzen wir das ins Künstlerische, so heißt es: Hintergrund, meine Herrschaften! Perspektive! Das Einzelding, das Einzellos, das Einzelereignis interessiert Scheerbart an sich wenig. Oder vielmehr: er verachtet es sogar, denn es gibt für ihn nicht ein Einzelnes, es gibt nur einen unendlichen Zusammenhang; eine Kette, die nie aufhört. Es gibt immer ein Jenseits. Hinter der verstiegensten Welt wird immer noch ein Neues, ein Unerwartetes liegen. Hinter jedem Hügel, den wir, die Reihe der Möglichkeiten durchwandernd, erklommen haben, baut sich ein neuer Hügel auf. Immer ein neuer. Und nie kann das Ende kommen. Die Welt hat unendlich viele Seiten, leuchtet in unendlich vielen Tönen, und es ist ein Verbrechen, das kleinste Geschehnis, das kleinste Wort betrachten, begreifen zu wollen, ohne es in diesen unendlichen Raum, vor diesen unendlichen Hintergrund zu stellen.

Paul Scheerbart ist ein Bahnbereiter. Einer, der hinweist auf das, was kommen muß. Die Stimme eines Predigers in der Wüste. Es sieht so aus, als wäre er zu früh gekommen, nicht nur für die Masse, sondern auch für den einen oder den andern unter den wenigen, die an der Spitze stehen, wenn es gilt, neue Reiche für unser Leben und unsre Kultur zu erobern. Wir sind heute noch verzweifelt viel mit den Dingen unsrer Erde beschäftigt. Das heißt, wir haben allen Grund, uns noch mit ihnen zu beschäftigen. Denn wir sind noch nicht mit ihnen ins Reine gekommen. Ich glaube, daß Scheerbarts Evangelium später einmal Weltevangelium sein wird. Heute aber ist Scheerbart mit seiner Mission in jedem Falle ein Unzeitgemäßer, einer, der das Unglück (man kann ja aber auch sagen: das Glück) hat, völlig aus dem Rahmen zu fallen, so etwas wie ein Unikum zu sein, so etwas wie ein Monstrum, das von Kuriositätensammlern neugierig, aber nur zu oft mit kränkender Geringschätzung beguckt wird.

Diese Stellung, zu der Scheerbart sich verdammt sieht, mag ihn noch phantastischer und in seiner Phantastik noch rigoroser gemacht haben. Er hat Momente, wo er mit dem verstiegenen Glauben, dem starren Fanatismus des Predigers und Propheten seinen Kampf führt, und dann verstrickt er sich leicht in eine Art von Dogmatismus, der naturgemäß in diesem Falle komisch und abstrus wirkt. Hierher gehört auch die seltsame Manie Scheerbarts, seine kosmischen Phantasien durch Illustrationen ergänzen zu wollen. In einer eigentümlichen, aber an sich wirksamen Manier zeichnet

er abenteuerliche Gebilde, phantastische Fabelwesen von einer schwer zu beschreibenden Ungeheuerlichkeit. Große Trichter sind ihnen in den Kopf gewachsen, durch die sie zu atmen scheinen. Ungezählte Beine und Fühler strecken sich von Kopf oder Rumpf nach allen Seiten hin aus. Oder der Kopf sitzt gar am Ende eines langen Gliedes, das die Vorstellung eines grauenhaft ausgereckten Spinnenbeines erweckt, als ein winziger Punkt. Das Ganze sieht aus wie wild durcheinandergewirbeltes Gekröse oder wie irgend welche schauerlichen Dinge, die wir gar nicht mehr mit Namen belegen können. Ich weiß, daß Scheerbart mit seinen Zeichnungen das Publikum keineswegs nur verblüffen will. Er selbst lebt unter und mit diesen Wesen, hat sich in seinem Heim vollständig in ihre Gesellschaft hineinverkrochen. Da starren sie von den Wänden herab, strecken ihre Greifhände nach ihm aus und erinnern ihn daran, wie unendlich die Möglichkeiten sind in der Welt, in der er leben möchte. Denn darauf allein kommt es ihm an. Es will mir scheinen, als ob die Zeichnungen ihr Ziel völlig verfehlten. Aus den zehn Blättern der ‚Jenseits-Galerie' springt mir viel eher die zeichnerische Unbeholfenheit Scheerbarts als jene mir an sich durchaus sympathische Weisheit entgegen. Und was sich sonst noch in seinen Büchern verstreut findet, vermag nicht einmal der ‚Jenseits-Galerie' standzuhalten. Wie naiv ist übrigens das Unterfangen Scheerbarts! Die Phantasie kann wohl, wenn auch unter Mühen und Schwierigkeiten, den Pfad in die Ewigkeit finden. Das Papier aber ist zunächst doch noch recht eng an den Dunstkreis unsers Planeten gebunden. Wenn uns Scheerbart den Begriff der Unendlichkeit in die Endlichkeit hinabzerren wollte, dann durfte er zu Stift und Pinsel greifen. Das umgekehrte Unterfangen mußte versagen.

Diese Entgleisung Scheerbarts hätte sich weit folgenschwerer wiederholen können, als er den Versuch machte, von der Bühne aus zu uns zu sprechen. Er hat sie vermieden, mit sehr viel Geschick und sehr viel Geschmack vermieden. Das Wunderliche ist geschehen, daß dieser zügelloseste, kurioseste, eigenartigste unsrer modernen Dichter sich als (im Sinne unsrer Theaterdirektoren gesprochen) aufführungsmöglicher Dramatiker entpuppte. Er wurde vor Jahren in dem kleinen ‚Figaro-Theater' zu Charlottenburg, das der Erdboden heute bereits längst wieder eingeschluckt hat, aufgeführt und errang sich einen starken Bühnenerfolg. Alle Theaterstücke, die Scheerbart bis heute veröffentlicht hat, sind vereinigt in der ‚Revolutionären Theater-Bibliothek', die im Verlage von E. Eißelt zu Groß-Lichterfelde erschienen ist. Sechs kleine Bände sind es, die im ganzen zweiundzwanzig Dramen enthalten. ‚Uebergangsstücke' nennt sie Scheerbart in seinem Vorwort. Sie sind ihm längst nicht revolutionär genug, rechnen, wie er ausführt, noch viel zu sehr mit dem, was heute im Leben und auf der Bühne zu Recht besteht, sind noch viel zu scheu und zaghaft, wo es gilt, das Neue, Ungewohnte zu bringen. Das schwere Geschütz ist im Hintergrunde geblieben, und Scheerbart bittet ausdrücklich dieserhalb um Entschuldigung. So ganz unrecht hat Scheerbart mit seiner Kritik nicht. Ich glaube, sein

dramatisches Schaffen wird noch freier, stärker und überzeugender wirken, wenn er den Kopf nicht mehr so oft rückwärts wendet. In seinen sonstigen Büchern ist er sorgloser und unbekümmerter; er schwelgt da in seinen neuentdeckten Reichen, ohne sich darum zu grämen, daß sie auf unsern Landkarten noch nicht eingezeichnet sind. Und diese Unbekümmertheit, die sich auf lange Erklärungen gar nicht einläßt und sich durch kein Kopfschütteln und Achselzucken auch nur im geringsten beirren läßt, bildet vielleicht einen der feinsten Reize, die diesen Büchern entströmen. Sie scheinen für freiere Geister geschrieben, als die Dramen.

Seinem Ziel bleibt Scheerbart indessen auch in seiner Dramatik treu. „Aus den Vorstellungskreisen des Irdischen immer mehr herauszukommen", das ist seine Aufgabe, seine Mission. Er sucht ihr in seiner ‚Revolutionären Theater-Bibliothek' auf zweierlei Weise beizukommen. Negativ und positiv. Negativ dadurch, daß er beweist: Seht, wie haarsträubend dumm und gemein das Leben ist, das ihr jetzt führt. Und positiv, indem er die Großartigkeit der kosmischen Zusammenhänge und der kosmischen Welterfassung in trunkenen Tönen rühmt. Die Stücke, in denen das negative Moment überwiegt, sind fast durchweg bühnenwirksamer und können auch in weitern Kreisen auf Sympathie und Interesse rechnen. Die zweite Kategorie ist innerlich wertvoller und für Scheerbart bezeichnender und wichtiger. Dann gibt es noch Stücke, die zwischen den beiden Spezies stehen, das heißt zur Hälfte das positive und zur andern Hälfte das negative Moment betonen. Zwei unter diesen sind dichterisch sehr schön, und ich will von ihnen zuerst reden.

Das erste ist eine Pantomime. Sie heißt: ‚Geheimnisse', und es tritt darin neben vielen fremdartigen Fabelwesen nur ein einziger Mensch auf: eine geheimnisvolle Dame. Sie sitzt mitten auf der Bühne vor einem großen Glastisch. Auf dem Glastisch liegen ein paar Dutzend Glasstücke, die in verschiedenen Formen geschliffen sind. Die geheimnisvolle Dame schiebt diese Glasstücke auf der glatten Glasplatte bald hierhin und dorthin, legt sie aneinander und aufeinander. Bei diesem Spiel sind ihre Hände immerfort in ausdrucksvoller Bewegung, und die Handpantomime wird noch dadurch bereichert, daß farbige Lichter aus der Tiefe durch die durchsichtige Glasplatte auf den Tisch hindurchschlagen und Steine, Arme und Gesicht der Dame beleuchten. Eine zwei bis drei Meter hohe, weiße, ganz kahle Mauer umschließt in geraumer Entfernung das Bild. Dahinter sieht der Zuschauer einige phantastische Pflanzengebilde. Ein Wundergarten muß sich dort ausbreiten. Ungeheures muß er bergen. Die Dame aber sieht von dem allen nichts. Durch die Türeingänge der hintern Mauer kommen fremdartige Fabelwesen mit goldenen Leitern, die sie an die rechte und linke Mauer anstellen. Sie steigen hinauf und zeigen großes Entzücken, als sie hinüberblicken können. Dann verschwinden sie jenseits der Mauer. Einige Leitern sind stehen geblieben und andre Fabelwesen kommen und wollen die Dame veranlassen, auf ihnen ebenfalls über die Mauer zu klettern.

Aber sie will nicht und bleibt bei ihrem Glasspiel. Da werden einzelne der Fabelwesen sehr heftig, fesseln die Dame und binden ihr ein Tuch vor die Augen. Eine Ohnmacht erfaßt sie, doch wie sie daraus erwacht, setzt sie sich flugs wieder an ihr Glasspiel. Immer wütender werden die Ungeheuer und immer wilder ihre Versuche, die Dame über die Mauer herüber zu locken. Schließlich reißt ihnen die Geduld vollends, sie nehmen ihr die Steine fort und steigen mit ihnen über die Mauer. Das ändert denn nun die Situation. Die Dame steigt hinauf, um sich ihr Eigentum wieder zurückzuholen. Man sieht einige Zeit hindurch hinter allen drei Mauern große Flammenspiele und bengalische Beleuchtung. Wird die Dame sich von der Schönheit des Wundergartens fesseln lassen und ihr Spiel verloren geben? Nein, bald erscheint sie wieder, ohne Steine freilich, setzt sich von neuem an den Tisch, legt erst den Kopf in die Arme, schnellt dann aber plötzlich wieder empor und beginnt mit den Händen so zu spielen, als wären die Steine noch da. Noch einmal fällt sie in Ohnmacht, und darüber sind dann die Ungeheuer so gerührt, daß sie sich hilfreich um sie bemühen und ihr die Steine zurückbringen. Kopfschüttelnd steigen sie über die Mauern und verschwinden dort. Die Dame setzt ruhig ihr Spiel fort, bis sie auf einmal sehr erregt wird, voll Entsetzen in die Glasplatte starrt und die Hände zitternd hochhebt. Darüber fällt langsam der Vorhang.

Dieses Spiel kann, wenn man es aus dem Munde Scheerbarts vernimmt, nicht mißverständlich wirken. Nur eine Deutung gibt es. Die Fabelwesen sind die gleichen, mit denen Scheerbart seine Zimmer geschmückt und die er uns in seiner ‚Jenseits-Galerie' vorgeführt hat. Mit sanfter Lockung, wenn es nötig ist auch mit Gewalt, wollen sie uns aus der Welt unsrer Alltäglichkeit, die zwar manchmal lieblich anzusehen und auch ganz vergnüglich sein kann, aber doch eitel, leer und unnütz ist und eine böse Zeitverschwendung bleibt, hinausführen zu dem, was jenseits der großen Mauern liegt, die uns bisher unübersteigbare Grenzen waren. Da drüben leuchten geheimnisvolle Wunder auf, seltsame Farben blitzen, eine Herrlichkeit würde uns umfangen, die unsre stolzesten Träume weit hinter sich läßt. Und doch zögert die Dame nicht nur, sie verschließt dieser Welt absichtlich ihr Herz; sie sieht die Reflexe, die sie auf ihr Leben hinüber spielt, sie ersteigt sogar die Höhe und schaut das Wunder zu ihren Füßen, aber sie kehrt zurück zu ihren Steinen. Sie bleibt dem Alltag treu, bis der Tod dem eintönigen Spiel ein Ziel setzt.

Die Pantomime muß in einer melancholischen Stunde geschrieben sein. In einer Stunde des Zagens und der Resignation. „Aber wer glaubet unsrer Predigt!" das ist die Melodie, die sie durchzieht. Der fanatische Paul Scheerbart ist hier einmal nachsichtig und milde, wie sonst nur selten. Die Dame erscheint ihm nicht in verächtlichem Licht, er setzt sie dem Auge im Gegenteil zum wohlgefälligen Schauspiel. Der Zuschauer soll auf die geheimnisvolle Schöne nicht schimpfen und losschlagen, sondern sie höchstens achselzuckend bedauern. Sie kann nicht anders. Sie weiß es nicht besser.

Doch diese Stimmung ist vorübergehend. Man wird gut tun, ihr sofort den Grundakkord des zweiten dieser Mischstücke, des ‚Regierungswechsels‘, entgegen zu setzen. Hier herrscht der blühendste Optimismus. Der große Zibolko, der Künstler, macht der Herrschaft des großen Napoleon ein Ende. Das Zeitalter der Kunst löst das Zeitalter des Militarismus ab; und die Kunst, das ist der Inbegriff der unerschöpften Möglichkeiten. Das Stückchen trägt den Rhythmus eines übermütigen Marsch- und Siegesliedes. Ein hellaufschallender Fanfarenruf, so begrüßt es eine neue Zeit, eine neue Welt. Es ist nicht tief, aber von einem prachtvollen Elan, wie ihn Scheerbart nur sehr selten findet, und dann im einzelnen doch wieder fein und geistreich und auch noch deshalb bemerkenswert, weil leise, ganz leise eine gewisse Selbst-Persiflage hindurchgeht, die für Scheerbart durchaus charakteristisch ist, wenn sie bei ihm auch nicht die gleiche Rolle spielt, wie der cynische Selbstspott bei dem größten, allerdings auch verkapptesten Enthusiasten, den die deutsche Literatur heute besitzt: Frank Wedekind.

Die Form für die negativ gemeinte Dramatik Scheerbarts war ja natürlich gegeben: die satirische Groteske. Die Groteske, die hin und wieder freilich auch ihr Narrenkleid einmal abwerfen kann und dann zur offenen Scheltrede, sagen wir ruhig zur grobkörnigen Schimpferei wird. Diese Welt, in der wir jetzt leben, verdient es nicht anders. In dem ‚Mirakel‘ heißt es: „Aber das weiß ich, daß dieses Erdenleben voll Stumpfsinn ist — daß ich bersten möchte vor Wut. Ich habe den Krieg satt. Mir ist dieses Jammerleben zum Halse ’rausgewachsen. Es ist eine freche Beleidigung meiner Persönlichkeit, daß ich genötigt wurde, in diesem erbärmlichen Jahrhundert zu leben, in dem überall lange und dicke Stiefel wie Soldaten in Reih und Glied dastehen und die Mäuler aufgesperrt halten. Die Kerls sind ja noch viel dümmer als die Schweine. Und in diesen Viehställen soll man leben, unter Lebewesen, die sich ihr Gehirn abgeradelt haben und ihr Lumpendasein für ein Heldendasein halten! Das ist ja alles zum Platzen. Das Ridiküle erstickt uns!“ Das ist eine Probe, und Scheerbart steht mit seiner ganzen Person hinter diesen Worten. Lächerlich und gemein ist das Leben! Auf frechen Raub und treulose Niedrigkeit ist alles eingestellt. Den albernsten Vorurteilen opfern wir unser Dasein, und das, was wir als Lebenswerte anzusehen pflegen, sind Illusionen von höchst zweifelhaftem Wert.

Es sind immer wieder die gleichen Typen, trotz aller Verschiedenheit der Themen immer wieder die gleichen Typen, die Scheerbart bringt: Die Typen der Lächerlichen und der Gemeinen. Die Gemeinen spielen in der Regel die Rolle der Sieger. Am hübschesten und klarsten wird das Verhältnis in der Groteske ‚Die Puppe und die Dauerwurst‘ gezeichnet. Eine Gliederpuppe, phantastisch aufgeputzt, hält in ihrer ausgestreckten Rechten eine riesig lange rote ‚Dauerwurst‘. Die ist schon fünftausend Jahre alt, aber immer noch recht frisch und appetitlich. Zwei Nachtwächter sind zu ihren Seiten postiert, und die haben beide großen Hunger. Aber vor

Ehrfurcht wagen sie doch nicht in die Dauerwurst einzuhauen. Da kommt ein geheimnisvoller grüner Herr, der auch Hunger, aber keine Ehrfurcht hat, und der trägt Verlangen nach der Dauerwurst. Die Nachtwächter stoßen ihn zurück, aber er hetzt sie in geistreichster Art gegen einander auf, bis sie sich ihre Hellebarden gegenseitig ins Herz bohren. Dann macht er sich vergnüglich über die Dauerwurst her, die die Nachtwächter fünftausend Jahre gehütet haben. Und so machen das die Grünen immer. ‚Ein soziales Drama' nennt Scheerbart diese hübsche Farce. Er hält aber das Leben für ein höchst unsoziales Ding und den Menschen für das unsozialste Geschöpf, das man sich ersinnen kann. Auch der, der ehrfürchtig die Dauerwurst verschont, tut das ja nicht aus sozialen Gründen; seine Ehrfurcht ist schließlich nichts weiter als eine grandiose Dummheit und Beschränktheit.

Es gibt schlechthin nichts, wovor Scheerbart, so weit es sich um die Dinge unsrer Erde handelt, Halt macht. Am wenigsten vielleicht imponiert ihm der menschliche Verstand, denn der rechnet doch, in für ihn unbegreiflicher Einseitigkeit, nur mit den Faktoren, die von unsrer Erde sind, und will von jenseitigen Möglichkeiten nichts wissen. Darin besteht ja wohl der Hauptstolz unsrer heute am Ruder befindlichen Verstandeskultur. Scheerbart zieht hier — sein Feind ist ihm zu unbedeutend — am liebsten mit ganz leichtem Geschütz ins Feld. Schon der Hinweis, daß jenseits unsers Dunstkreises andre Gesetze, andre Denkgesetze herrschen können als auf unserm Planeten, genügt ihm nach seiner Meinung, den Feind über den Haufen zu blasen. In seinem Jupiter-Drama regt sich ein gewisser Kefinska darüber auf, daß die Bewohner des Jupiter nur dadurch in die Welt gelangen können, daß ein Mann mit einer Frau zusammen fünfhundertmal in einer Stunde zwei weiße Wände bespuckt. Er findet das lächerlich. Bei dieser Gelegenheit hält ein anderer Jupitersprößling Mossino folgende Rede: „Da hab ich neulich gelesen, daß auf dem Stern Erde Lebewesen existieren, die ganz klein auf die Welt kommen und dann in einer Art ihr Leben erhalten, die noch viel komischer ist; die Leute schlagen nämlich andre Lebewesen mit Eisen entzwei, zerschneiden den Körper der Entzweigeschlagenen in kleine Stücke und stecken sich diese Stücke ins Maul und schlucken sie runter und lassen sie nachher wieder in Breiform aus dem Körper raus. Und dadurch erhalten sie sich ihr Leben." Das finden dann die Jupiterbewohner zum Schreien komisch. Da sind sie doch andre Kerle! Die Wändebespuckerei kommt ihnen mit einziger Ausnahme des Kefinska höchst aristokratisch vor; und ihre Art der Ernährung (jeder Jupiterbewohner hat einen Pfropfen in der Stirn; die zieht man sich, wenn man Hunger hat, mit Pfropfenziehern heraus und lutscht sich gegenseitig das Gehirn aus; danach werden die Nasen mit Terpentin beschmiert) noch viel aristokratischer.

Es ist seltsam, daß Scheerbart sein Rübezahl-Drama, das einzige dieser Stücke, das im Umfange über bescheidenste Maße hinausgeht, für das

am wenigsten revolutionäre erklärt. Ich finde, es weist den positiven Scheerbart am klarsten und eindrücklichsten auf. Die Handlung wirkt stellenweise etwas konstruiert und zeigt hier und dort unerlaubte Naivitäten; aber das Ganze ist so sehr getragen von der Stimmung ehrfürchtiger Andacht dem All, dem Weltall gegenüber, ist so durchsättigt von den Erlösungsideen Scheerbartscher Phantasie, daß man sich nicht wesentlich dadurch stören läßt. Wenn irgendwo, dann hat Scheerbart hier aus seiner philosophischen Ueberzeugung, aus seiner kosmischen Gesinnung die künstlerische Konsequenz gezogen. Tiefe haben hier die Bilder und Perspektiven, wie sonst wohl nirgends in seinen Dramen. Man fühlt hier etwas von der furchtbaren Größe der Welt, von der Scheerbart spricht, und man fühlt es, trotzdem der Aufwand an Mitteln ein sehr beschränkter, und von einer großartigen, zwingenden Komposition im einzelnen nicht zu reden ist.

Wer den ‚Rübezahl' sehr aufmerksam liest, wird übrigens eines merken, das nun hier nicht mehr länger unterdrückt werden kann: Dieser Scheerbart ist denn doch nicht der Mann, der bereits alle Schlacken des Erdendaseins hinter sich gelassen hat, der von Kampf und Zweifel nichts weiß und uns nur als ein Sieghafter, der längst, längst überwunden hat, vor Augen stehen könnte, ist nicht der Mann, dem (wie etwa Peter Hille, der mit der Seele eines Kindes oder Engels durch das Leben ging) das Eigentlich-Menschliche unbekannt geblieben ist. Wozu das Leid, das viele Unglück im Leben? Das ist eine der schüchternen Fragen, die uns im ‚Rübezahl' begegnen. Scheerbart weiß sie ja zu lösen: Das Unglück ist ein Wegweiser zum Glück der menschlichen Erkenntnis. „Hören Sie", sagt Rübezahl, „nehmen Sie mal an, Sie befänden sich in Ihrer Haut sehr wohl — würden Sie da mal raus wollen? Würden Sie sich, wie man so sagt, um Gott und die Welt bekümmern? Nein! Sie würden bleiben, wo Sie sich wohl fühlen — in dem engen Kreise Ihrer kleinlichen Lebensverhältnisse. Und darum muß es Ihnen schlecht gehen in diesen kleinlichen Lebensverhältnissen, damit Sie rauskommen und große Lebensverhältnisse kennen lernen — in weiten, himmelgroßen Sternenwelten — und in erhabenen Geisterwelten. Beide wären Ihnen verschlossen für ewig, wenns Ihnen ewig gut ginge — in Ihrer Haut." Hier spürt man doch Wunden und Niederlagen hinter Scheerbarts Worten. Angeboren ist ihm sein Lachen nicht. Heiß ists erkämpft. ‚Immer mutig' nennt sich ein zweibändiger ‚Nilpferd-Roman' Scheerbarts. Auch Scheerbarts Leben und Schaffen ist ein harter Strauß gegen die Mutlosigkeit. „Mir kam die Erde schon immer wie ein großer Wartesaal vor!" sagt er in trüben Stunden. Und es gibt offenbar Momente, da er auch den Glauben an seine Mission verliert, nicht nur an die Wirkung, sondern auch an die Berechtigung seiner Mission. Es erscheint ihm dann wohl so, als sei sie nur eine Fiktion von ihm, die er sich, um der Langeweile des Lebens zu entgehen, geleistet hat. „Es passiert nichts mehr auf dieser Erde!" klagt die männliche Person in seiner Szene

‚Das Mirakel‘. Aber er wendet sich dann doch wieder, immer wieder zurück zu den Bergen, von welchen ihm Hilfe kommt, zu seinem Glauben an die nie zu erschöpfende Großartigkeit der Welt, an die nie zu durchdringende Unendlichkeit der Welt. Und alsbald beherrscht er wieder das Feld.

Nur eine leise Selbstironie ist ihm geblieben als Erinnerung an die Stunden seiner Kämpfe. Wer sie einmal erkannt hat, der schmeckt sie nun überall bei Scheerbart durch. Am stärksten vielleicht gibt sie sich in dem kosmischen Drama: ‚Der fanatische Bürgermeister‘. Dieser Theodor, Bürgermeister der fliegenden Stadt, die die Aufgabe hat, die Vertreter aller Sternwelten, die sich (bildlich gesprochen) in ihren Mauern versammeln, über die Großartigkeit der Welt aufzuklären, dieser Bürgermeister Theodor, der sich heiser redet aus lodern dem Enthusiasmus und schließlich doch die Flinte ins Korn wirft und kleinlaut seine Bürgermeisterkrone der Lirandula, bisher Direktrice der vereinigten Begeisterungsgesellschaften, aufs Haupt drückt, weil er die Zwecklosigkeit seiner Propaganda einsieht, ist das nicht Paul Scheerbart, nur ein wenig mit dem Auge des Karikaturisten gesehen? Scheerbart — Wedekind, diese Namen wird man immer wieder einmal vergleichend zusammenstellen müssen.

... Ich habe über so viele Dinge nicht gesprochen, daß ich mich entschuldigen muß. Besser noch, ich hole in wenigen kurzen Sätzen einiges hier nach. Der geborene Dramatiker ist Scheerbart nicht. Sind Scheerbarts dramatische Versuche bedeutend, so sind sie es in erster Linie, weil Scheerbart ein bedeutender Dichter ist. Man wird ihn, auch wenn man eine Studie über seine Dramen schreibt, nicht einen bedeutenden Dramatiker, sondern einen bedeutenden Dichter nennen. Die Dichtungsgattungen sind ihm nur Kleider, die er an- und ablegen kann, wie er will.

Dann: Scheerbart ist sehr klug gewesen, auf alle Versuche, das Unirdische, das er durchdringen will, mit irdischen Mitteln darzustellen, seiner Phantasie nachzubilden, zu verzichten. Ich deutete das schon an, aber es ist so wichtig, daß es nun, nachdem der Inhalt der Scheerbartschen Dramatik gewürdigt ist, wiederholt werden muß. Scheerbart arbeitet mit der einfachsten Szenerie, die sich denken läßt. Am liebsten mit zwei oder drei blauen oder weißen Wandschirmen. Das ist alles.

Und nun soll ich auch noch ein Prognostikon stellen? Für den Dichter ist es überflüssig. Der wird seinen Höhenweg weiter gehen, und sein Erfolg wird zwar nicht lärmend, aber er wird sicher und von Dauer sein. Und für den Dramatiker? Ich glaube nicht, daß man seine Dramen viel spielen wird. Aber vielleicht wird uns von ihnen doch ein Stachel im Fleisch bleiben. Wo könnten wir die Scheerbartsche Predigt besser gebrauchen als auf dem Gebiet unsrer Theaterliteratur? Etwas kosmischer, meine Herren Theaterdichter! Paul Scheerbart hat ganz recht. Es soll noch einmal ganz gewaltig loswettern!

Der Ruf des Lebens / von Alfred Polgar

Eine schöne, wunderliche Komödie, eilig zwischen Tod und Leben hin und wider wandelnd, brutal und zart, tieftraurig-resigniert und doch sanft schimmernd von mancherlei milden Zuversicht, voll Blut und Leidenschaft und Schwermut und lyrischer Verschnörkelung, voll großer Fragen und bescheidener Antworten, zweifelnd, anklagend, entschuldigend, unempfindlich und empfindsam, überlegen bis zur Demut (als der Ueberlegenheit letzte Konsequenz) und pathetisch bis zur Einfachheit (als des Pathos sublimster Spitze).

Der Begriff: Leben erscheint in diesem Drama vielfältig dialektisch gespalten. Der kluge Arzt und der skeptische Offizier verstehen unter Leben schlechtweg: esse; das Vorhandensein allgemeinster physiologischer Voraussetzungen. Die Jugend im Stück versteht unter Leben: Erleben; intensive Stunden, große Inhalte, Höchst-Spannungen des Organismus, Abenteuer und Außerordentliches, Räusche und Ekstasen. Der Ruf des Lebens ist für die einen: ein ruhiger, über allen Dingen schwebender, ewiger Ton; für die andern eine hinreißende, faszinierende, auf Gipfel und in Abgründe verlockende Wirbelmusik (im Vorüberziehen).

Die tiefsinnigen Verwunderungen über das ‚Leben' und den ‚Ruf des Lebens' im Schnitzlerschen Schauspiel sprießen eben aus dieser Doppeldeutung des Begriffs. Aber wie man ihn immer deuten mag, nie läßt sich der Begriff ‚Tod' als sein Kontrast auslegen. Auch wenn man mit den Augen des klugen Arztes die Welt betrachtet, erscheint der Tod nicht als Gegensatz, sondern als Teil, als Stück, als Form des Lebens. Für diesen pantheistischen Mann darf es ja, denkt er konsequent, gar keinen Tod geben. Leben heißt ihm: empfinden. Irgend etwas. Lust oder Schmerz, Resignation oder Verzweiflung, einen schönen oder häßlichen Sinneseindruck, den schlaffen oder starken Reiz eines Gedankens, einen Vorgang, eine Ruhe. In gewissem Sinn ist er unsterblich. Der eigene Tod muß ihm reine Fiktion sein, da er sich weder denken noch empfinden läßt. Dies hieße ja: empfinden, daß man nichts empfindet.

Auch den andern, den nach konzentrierten Augenblicken Begehrlichen, mag der Tod nur eine finstere Variante des Daseins, vielleicht dessen stärkste Sensation bedeuten. Gerade aus ihm, so paradox es scheint, mag ihnen der Ruf des Lebens aufs lauteste tönen. Eine geniale Frau schrieb in ihr Tagebuch: „Der Tod ist das einzige Erlebnis, um dessentwillen es sich verlohnt, auf die Welt gekommen zu sein."

Die Philosophie über letzte Dinge dünkt mich des Stückes schwächster Teil. Aber sehr fein und virtuos die eigentümliche knappe Relieftechnik, in der hier Tod und Leben aneinandergesetzt sind. Und wenn auch nicht gerade Tiefes von den Problemen gesagt wird, die an des Daseins Grenzen lagern, so schwebt es doch über dem Drama wie dichterische Ahnung des geheimnisvollen Spuks, der an jenen Grenzen sein zynisch-schreckhaftes

Wesen treibt; wie unartikulierte Stimmen, die vom Walten einer höhern, nicht erkennbaren, sinnvoll-sinnlosen Welt-Ordnung reden.

Von der großartig-tückischen Mechanik, deren Geräusch wir Schicksal nennen, wird ein kleines, möglichst viele Zusammenhänge demonstrierendes Modell versucht. Es ist naturgemäß, daß die Sache ein wenig schematisch ausfallen mußte. Wunderliche Symmetrien, Parallelismen, Ebenmäßigkeiten stören. (Man hat ein gleiches Gefühl etwa beim ersten Anblick von Hodler-Bildern.) Aktschluß Eins und Aktschluß Zwei, zum Beispiel, sind, formal, seltsam identisch. Bei beiden wird über einen eben gemordeten Menschen hinweg durch die Tür geflohen (dem ‚Ruf des Lebens' gefolgt). Aber vielleicht wars akzentuierte Absicht, zu zeigen, daß der Weg zum Glück durchaus über Leichen geht.

Der ganze zweite Akt ist so: Modell. Ein dramatischer Mikrokosmos. Ein gedrängter Kursus durch die Nachtseiten der hellen Daseinsdinge: Liebe, Ehre, Mut, Freundschaft. Ein kurz aufflammendes Spektrum leidenschaftlichen Lebens. „Ich habe gesehen, wie Frauen betrügen, locken, lügen, ehrlich sind und sterben, habe gesehen, wie Männer zittern, spielen, höhnen und töten", sagt Marie von dieser Viertelstunde.

Mir ist das bischen Verwischtheit an der Komödie überaus sympathisch. Es ist ehrlich. Es bekennt, was alles Durchschauens von Zusammenhängen unausweichlich letztes Ende, dies: es könnte wohl so sein, muß aber nicht. Die Kausalität in diesem Drama hat eine Art dubiosen Schillerns, die Tatsachen irisieren in allen Farben der Unwahrscheinlichkeit, Voraussetzungen und Konklusionen tragen den Schnörkelschmuck vieler Fragezeichen.

Es mag, für den zweiten Akt, gelten, daß die Fülle und Raschheit der Aktion, die jähen Erscheinungen und pointierten Tode, besonders aber die geringen Aufenthalte, die Gefühl und Intellekt der handelnden Personen bei all den tragischen Plötzlichkeiten nehmen, dem Drama manches von der Eckigkeit eines Marionettenspiels, von der steifen Eile einer Puppenkomödie geben. Aber dieses stretta-Tempo, diese Wiedergabe eines großen Tatsachenkomplexes in verkleinertem Maßstab, hat auch ihren Reiz. Der Eindruck weiter Distanz wird vermittelt. Lebenslinien schließen sich zur Schicksalsfigur zusammen. Mit einem Blick sind Anfang und Ende zu umfassen. Zufall enthüllt sich als Notwendigkeit, und göttliche Gerechtigkeiten als Produkte einer unbegreiflichen, kalten, spielerischen Laune.

Schwer, gewaltsam, massig sind die Schicksale, die ‚Der Ruf des Lebens' aufrollt; aber sie scheinen leicht und federnd durch das elastische Netz von Zusammenhängen, das sie trägt. Die Ereignisse des Dramas stehen zu einander in mannigfach proportionierten Verhältnissen, in Beziehungen, wie sie etwa zwischen Schall und Echo, Spiel und Gegenspiel rechts und links herrschen (Beziehungen, die, ich erwähnte es schon, manchmal, bis zur steifen Symmetrie stilisiert erscheinen). Da ist die Tochter des bösen, alten Mannes, die durch den Zwang, der über ihrem Leben lastet,

zur tragischen Figur wird; da ist die Tochter der guten, alten Frau, die an der Freiheit zugrunde geht. Da ist ein Mann, der einst, als Soldat auf verlorenem Posten, die Stimme der Pflicht nicht hörte, weil sie vom Ruf des Lebens überschrien wurde. „In diesem Augenblick wußte ich mit einem Male, daß sie uns all das, was uns auf den Fleck gebannt hielt, hundert Ewigkeiten lang, nur vorlügen . . . Ehre und Vaterland nur vorlügen, um uns sicher zu haben! . . . Wer lohnt mirs? Wer dankt mirs?“ Dreißig Jahre später handelt die Tochter ganz konform dem väterlichen Beispiel, läßt den verzweifelten Posten, flieht ins Leben, schüttelt die Hypnose von Kindespflicht und -Liebe ab, die sie auf dem Fleck gebannt hielt hundert Ewigkeiten lang. Da ist der Oberst, der sein Regiment dem Tode weiht. Ein heldisches, Ehrfurcht und demütige Bewunderung abzwingendes Tun, wie es scheint. Aber halb und halb schimmerts durch, daß der große Entschluß aus mystisch-trüben Zufallsmotiven erwuchs. Ganz ähnlich, wie der Oberst seinem Regiment, benimmt sich das Schicksal den Töchtern der Frau Toni Richter gegenüber. Sie alle, die drei blühenden Mädchen, opfert es der Schwindsucht, dem Tod. Warum? Welche Weisheit oder welcher Unsinn steckt dahinter? Welch abgrundtiefe Logik oder welcher wütende Zufall? Die Menschen fragen nicht, beugen ihr Haupt dem Geheiß von oben, weinen, lobpreisen den ewigen Namen. Dieser Oberst ist wie der liebe Gott. „Unerforschlicher Ratschlüsse“ voll, die Leute heimschickend „mit sublimen Worten“, alles wissend, Schuldige mit dem Blitz der Rache treffend, Unschuldige mit dem Blitz grausam-erhabener Entschließungen; und seine Anbeter sprechen zu den Zweiflern: „Ihr versteht ihn alle nicht.“

„Man muß die Zusammenhänge begreifen!“ meint Leutnant Max.

Arthur Schnitzler liebt das Spiel mit dem Tod, um den Tod herum. Auf dunkelsten Hintergrund malt er mit Vorliebe seine zierlichen Gefühlsarabesken, die witzig-wehmütigen Ornamente seiner feinen, delikaten Geistigkeit. Es ist manchmal billig. In Todes Nähe werfen auch kleine Dinge, dürftige Menschen, schmächtige Gedanken imponierend breite Schatten. Man könnte, wollte man nach diesen schätzen, über die Tiefen-Dimensionen der aufgezeigten Gefühls- und Ideenwelten in optimistische Irrtümer sich verrennen. Auch hier im ‚Ruf des Lebens‘. Aber dieses Schauspiel, mitsamt seinem liquidierenden, epilogischen dritten Akt, seiner blumigen Schwermut und der Hyperämie seiner Tatsachen, birgt dichterische Schönheiten und starke Stimmungen, die unvergeßlich bleiben.

Welch lieblich-aparte Figur, diese feine, kranke Katharina, im Zwielicht von Todesmelancholie und Lebenslust flimmernd. Wie rührend ihre kindischweise Grausamkeit in dem kleinen Hymnus aufs Abschiednehmen. „Abschiednehmen ist süß“, sagt sie. „Wenn man erst weiß, wie kurz das Leben ist, duftet jeder Abschied von einem neuen Morgen.“ Ein gefräßiger kleiner Raubvogel, und selbst schon sicherer Fraß eines andern, der lautlos, gierig über ihm kreist. Wie eindrucksvoll die Stimmung zu

Beginn des zweiten Aktes, dieser nächtig-stille Kasernhof mit den spärlichen Zeichen von Wachsamkeit; im Gespräch zwischen den Menschen des todgeweihten Regiments, zwischen Oberst und Leutnant, Leutnant und Unteroffizier, ein eigentümlicher Unterton von Weichheit bei allem Ehrfurchtszeremoniell; ein süßer Tropfen Menschlichkeit rinnt durch die soldatisch kurze und strenge Rede; von der Sterbensgewißheit sind die Seelen schon wie gelockert in ihrem Gehäuse; klingen fast.

Eigenartig ist die Sprache dieses Schnitzler-Dramas. Die richtige schwungvolle, schön flammende Diktion des bürgerlichen Trauerspiels. Eine in Poesie gebeizte, gesteifte Prosa. Seltsam, wenn ein Leutnant in kameradschaftlicher Unterredung, aus dem Stegreif, ausruft: „Ach, nie mehr an blühenden Lippen hängen, vom Duft zitternder Brüste umweht!" Manchmal streckt sich der Dialog, bis er fast als Vers erscheint, so stramm rhythmisch geplättet: „Nun bin ich aber da." — „Wie wagtest du dich fort?" — „Er ist noch nicht daheim!"

Man mag in das Schnitzler-Drama manches hineindeuten oder manches aus ihm herauslesen, was nicht darin steht. Immerhin. Ob gutes Können des Schriftstellers oder guter Wille des Lesers: es spricht schon für die hohe Qualität einer Dichtung, wenn sie so sehr wie dieser ‚Ruf des Lebens' zum Deuten, Mitfühlen und Mitdichten lockt.

. . . Im wiener Deutschen Volkstheater findet der ‚Ruf des Lebens' eine liebevolle, zum Teil musterhafte Darstellung. Manches, im zweiten Akt besonders, kann man sich dramatisch straffer denken, von dunklerer Resonanz und intensiverer Stimmung. Doch mögen, gegenüber dem schönen sorgfältigen Ganzen dieser Aufführung, Detaileinwände schweigen. Sehr angenehm und wirksam Herr Kramer, wenn er auch nicht die konzentrierte Kraft für die knappe Bühnen-Viertelstunde des Leutnants Max aufbringt, in die so viel Schicksal, Ekstase, Verzweiflung und Furor hineingepreßt ist, in der alle Linien des tragischen Geschehens so kühn perspektivisch verkürzt erscheinen. Trefflich gelang solche Darstellung eines gedrängtesten Schicksals, eines Extrakt-Schicksals gewissermaßen, dem Fräulein Marberg, die meteorgleich erschien, flammte und erlosch. Seinen schauspielerischen Glanz empfing der Schnitzler-Abend von den Damen Hannemann und Müller. Fräulein Hannemann hat einen wundervollen Ton für Herzensnot, das schönste, stolzeste Leidbewußtsein („blühendes Leid", empfindet man), und ihr Wesen, wenn es in Brand steht, flammt weiß und stark in seltener Leuchtkraft. Ich finde auch einen eigenartigen Reiz in dem Kontrast zwischen ihrem herben Organ und der weichen Traurigkeit um Mund und Augen. Ein stolzer Mensch und eine hingebungsvolle Frau: das sind die zwei wesentlichen Komponenten ihrer schauspielerischen Art. Fräulein Müller trug die schwere Rolle des schwindsüchtigen, lebenshungrigen Mädchens. Die eigentümliche Poesie dieses letalen Lebens- und Liebeshungers brachte sie sehr fein. Ein flackernder, hektischer Glanz war um das ganze Persönchen, in ihren Augen, ihrer Stimme (von wenigen Augen-

blicken allzu süß-kindischen Gezirpes abgesehen), um ihre ganze huschende, geheimnisvolle, krankhafte Fröhlichkeit. Sie spielte das sehr hübsch, wie dieses junge Geschöpf, vom drohenden Blick des Todes fasziniert, in einem unablässigen angstvoll-wonnigen Tanzrausch hinflattert. Eine Motte, die gebannt ums Dunkel schwirrt. Dabei hatte ihre Sprache manchmal einen ergreifend visionären, körperlosen, kühlen Klang; der Schatten eines Tons. Ich werde die schauernde, gleichsam nächtige Stimme nicht vergessen, mit der sie, den Abschied von ihrem todgeweihten Liebsten erzählend, nach den Worten: „Er war jung vor einer Stunde", hinzufügte: „Uralt ist er heute!"

Reichstheatergesetz oder Ergänzung der Reichsgewerbeordnung / von Richard Treitel

Das preußische Ministerium des Innern hat an verschiedene Korporationen der am Theaterbetriebe beteiligten Personen die Aufforderung erlassen, ihren Wünschen für eine Regelung der Rechtsverhältnisse beim Theater Ausdruck zu geben. Verschiedene Vereinigungen haben hierauf Denkschriften verfaßt; so die Internationale Artistenloge und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Diese Denkschriften enthalten alles das, was man vom Standpunkt der Artisten und der Bühnenangestellten für wünschens- und erstrebenswert, nicht aber nur das, was man für erreichbar hält. Es liegt in der Natur derartiger Denkschriften, daß man sich nicht auf das beschränkt, was erreichbar ist. Man wird ruhig sagen können, daß das in der Denkschrift Enthaltene nicht Gesetz werden wird. Das Gesetz soll ja nicht die Wünsche der einen Partei erfüllen. Es soll Ausgleich sein. Die divergierenden Interessen der Arbeitgeber und der Arbeitnehmer sollen in einer Weise geregelt werden, daß beide Parteien auskommen können.

Das in den Denkschriften Enthaltene wird aber auch aus einem andern Grunde nicht Gesetz werden, und zwar darum nicht, weil an maßgebender Stelle niemand daran denkt, daß wir in absehbarer Zeit ein Reichstheatergesetz bekommen werden.

Gegen den Bühnenverein wird man ohne weiteres ein Gesetz nicht machen. Dazu hat er zuviel Macht. Und das, was sonst herauskommen könnte, würde auch für die Bühnenangehörigen nicht allzuviel bedeuten.

Man spricht deshalb an zuständiger Stelle bereits von Auswegen, von einer vorläufigen Regelung der dringendsten Angelegenheiten, ohne daß man sich damit für oder gegen ein Reichstheatergesetz präjudizieren möchte. Man ‚erwägt', ob die Regelung der Theaterverhältnisse zur Kompetenz der Reichsgesetzgebung gehört, und man scheint geneigt, diese Frage zu verneinen. Ob mit Recht oder Unrecht, bleibe hier unerörtert. Man möchte aber auch der Vielgestaltigkeit der Regelung in den einzelnen Bundesstaaten

begegnen, weil die verschiedenartige Regelung der Theaterverhältnisse praktisch so wenig erfreuliche Erfolge hatte. Unter Berücksichtigung aller dieser Umstände möchte man auf einen Ausweg hinaus, der hier mitgeteilt, und vor dem von vornherein gewarnt werden soll.

Man möchte die Reichsgewerbeordnung in einem Paragraphen ändern und erblickt darin das Heil für absehbare künftige Zeiten. § 38 der Gewerbeordnung besagt folgendes:

> Die Zentralbehörden sind befugt, über den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen, sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler Vorschriften zu erlassen.

Dies ist der Paragraph, unter dem bisher die Theateragenten standen. Unter diesen Paragraphen sollen nun auch die Theater- und Varietee-Direktoren untergeordnet werden. Die Zentralbehörden — oder wie es auch heißt: der Bundesrat — sollen befugt sein, über den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen, sowie über den Geschäftsbetrieb der Theaterdirektoren Vorschriften zu erlassen. Wir würden also nach dem Willen der maßgebenden Kreise eine Ministerialverordnung oder eine Verordnung des Bundesrats bekommen, in der die Theaterverhältnisse geregelt werden.

Damit hätte die Polizei mit ihrem diskretionären Ermessen den ganzen Theaterbetrieb in den Händen. Und das wäre das Schlimmste, was kommen kann.

Ich möchte nicht mißverstanden werden. Die Polizeibehörden, insbesondere der größern Städte, haben unstreitig viel Gutes in Theaterfragen zugunsten der Schauspieler geleistet. Gerade für die Schauspieler fand man bei den Verwaltungsbehörden viel Interesse, vielerlei Verständnis und volle Förderung. Die Polizei verlangte Kautionen von den Direktoren; sie ließ sich von den zu konzessionierenden Direktoren unverhältnismäßig weitgehende Rechte über die Kautionen einräumen, damit die Behörde im Notfalle in der Lage wäre, zugunsten der Schauspieler eingreifen zu können. Das ist die Arbeit theaterfreundlicher höherer Beamten der Polizei gewesen; sie haben oft viel Gutes für die Künstler getan, was durchaus anerkannt werden soll.

Alles dies hat jedoch mit der Beantwortung der hier in Frage stehenden Regelung nichts zu tun. Wenn § 38 der Reichsgewerbeordnung auch für die Direktoren der Theater und Varietees entscheiden wird, würde wahrscheinlich der Kleingeist niederer Polizeiorgane das Theater beherrschen. Die oberen Polizeibeamten könnten nicht in allen Fällen eingreifen, und so würden sich Zustände ergeben, die man auf jeden Fall vermeiden muß. Schon das Experiment wäre zu gewagt. Man stelle sich nur vor, was es heißt, daß die Zentralbehörden oder der Bundesrat berechtigt sein sollen, über den Umfang der Befugnisse, sowie über den gesamten Geschäftsbetrieb Vorschriften zu erlassen. Alles und jedes könnte in den Bereich dieser Vorschriften fallen. Es könnte angeordnet werden, welche Bücher ein

Direktor zu führen hätte; es könnte angeordnet werden, daß er Gagen nicht unter einem bestimmten Existenzminimum zahlen müsse; es könnte, kurz und gut, alles erfüllt werden, was die Schauspieler in ihrer Denkschrift verlangen.

Es könnten dadurch aber auch zwei Drittel aller Theater zugrunde gerichtet werden, und hier begegnet sich das Schauspielerinteresse mit dem Interesse der Direktoren. Der letzte Absatz des § 38 besagt nämlich:

> Die Zentralbehörden sind ferner befugt, Vorschriften darüber zu erlassen, in welcher Weise die im § 35 Absatz II und III verzeichneten Gewerbetreibenden ihre Bücher zu führen, und welcher polizeilichen Kontrolle über den Umfang und die Art ihres Geschäftsbetriebes sie sich zu unterwerfen haben.

Es ist noch nichts darüber bekannt geworden, ob man auch diesen Absatz auf Theater- und Varieteedirektoren anwenden will. Wenn aber der erste Absatz des § 38 ordentlich durchgeführt werden soll, würde man sich auch entschließen müssen, den letzten Absatz auf Theater- und Variétédirektoren anzuwenden. Dann hätte man in jedem Theater den Direktor und die Polizeibehörde als maßgebende Personen. Es könnte kommen, daß der ganze Theaterbetrieb so geregelt wird, daß das Polizeiliche absolut in den Vordergrund rückt. Vor solchem Experiment sei rechtzeitig gewarnt. Daß der Vorschlag gemacht wurde, die Theater- und Varieteedirektoren unter den § 38 der Gewerbeordnung unterzuordnen, geschah sicherlich in bester Absicht. Man sagte sich: In dieser Weise können die Landeszentralbehörden oder der Bundesrat am leichtesten die berechtigten Forderungen der Schauspieler zur Durchführung bringen. Trotzdem muß auch dieser einer guten Absicht entsprungene Vorschlag ganz und energisch abgelehnt werden.

Lieber wollen wir gar keine Regelung, lieber wollen wir unbeschränkt lange auf eine gesetzliche Regelung oder auf eine Regelung, die durch die beteiligten Verbände erfolgt, zu warten haben, als eine Regelung erleben, die Theaterdirektoren und Schauspieler in gleich schwerer Weise träfe und dahin abzielte, Theater und Varietee dem diskretionären Ermessen der Polizeibehörden auszuliefern.

Mondstimmung im Oetzthal / von Christian Morgenstern

Vorn ein Wall von schwarzen Hügeln . .
Doch astralhaft über ihnen
bleiche Wände, mondbeschienen,
wie aus Flor von Geisterflügeln.

Schau ich hier zum Bild gewoben
Erdendumpfheit, Himmelstrachten?
Rings das Unten noch voll Nachten . .
Doch voll Seelenlicht das Droben . .

Die tragischen Mundwinkel / von Sebastian

Versicherungsbeamter: Sie wünschen sich zu versichern?

Schauspieler: Wenn auch nicht gerade mich, so doch —

Versicherungsbeamter: Ihre Frau Gemahlin?

Schauspieler: — meine Mundwinkel.

Versicherungsbeamter: Ihre Mund —

Schauspieler: Jawohl, so wie Kubelik seine Hände. Sie kennen doch die Hände des Herrn Kubelik?

Versicherungsbeamter: Gewiß! Sie gehen ja jetzt durch alle Blätter —

Schauspieler: Nun, das vielleicht gerade nicht. Sie meinen die Füße der Otero —

Versicherungsbeamter: Nein, nein —

Schauspieler: Lieber Freund, lassen Sie mich bestimmen, was Sie meinen. Hände gehen niemals, außer im Zirkus — Ihre Geschäfte jedoch gehen, und zwar in demselben Moment, wo Sie mir den Photographen vom fünften Stock herunterbesorgen — denn ich möchte Ihnen in spätestens einer Viertelstunde die erste Rate für meine Mundwinkel entrichten dürfen.

Versicherungsbeamter: Ja, ich weiß aber wirklich nicht —

Schauspieler: Sie wollen eine Erklärung? Nun denn. Wie Sie wissen, bin ich Charaktertragiker. Von meiner Mutter erbte ich dies geräumige Antlitz, auf dem alle Leiden- und Freudenschaften bequem wohnen, ja sogar lustwandeln können. Von meinem Vater aber überkam ich den tragischen Akzent dieser sogenannten Balkonfresse: diese, wie Sie sehen, energisch herabgezogenen Mundwinkel. Sie entschieden früh mein Schicksal. Umsonst suchte ich sie nach oben zu massieren — denn mein Sinn stand nach Komik, nicht nach Tragik; umsonst machte ich sie vor den Agenten und Direktoren lächerlich — kein einziger Direktor wollte mir je eine komische Rolle anvertrauen. Und so ward ich denn nolens volens der große Tragöde, als welchen die Gegenwart mich kennt. Damit ich nun aber auch etwas davon habe, nämlich erstens die Bürgschaft hinreichenden Auskommens, auch wenn mir einmal durch ein Zahngeschwür, einen Backenkrampf, oder was weiß ich, die tragischen Winkel und damit mein ganzer schauspielerischer Charakter genommen werden sollten, und zweitens das Vergnügen, meinen Mundwinkeln in allen illustrierten Blättern der alten und der neuen Welt neben den Händen des Herrn Kubelik und den Füßen der Frau Otero wiederzubegegnen, bin ich heute, wie Sie sehen, hierhergekommen, um diese kostbaren Wertobjekte mit fünfundsiebzigtausend Mark das Stück zu versichern. Ich denke, das sind sie unter Brüdern wert. Wie?

Versicherungsbeamter: Ja — ja — gewiß — —

Schauspieler: Du staunst — du stammelst!

Staune, stammle nur!
Das Ungeheure kommt oft wie ein Kind,
Dem seine Unterhös'chen herunterrutschen —
Doch wehe, wenn du meinst, es sei ein Kind
Und etwa gar mit täppisch tätschelnder Hand
dich zu ihm beugst — —! Dann könnt es sein, daß es —
Daß te — daß u — daß vau — daß ix, ypsilon, zett — —
kurz — — rufe den Bureauchef!

Rundschau

Aus London

Die neue Saison hat bisher vieles und darunter einiges von wirklichem Wert gebracht, fast mehr, als man nach seinen Erfahrungen zu hoffen wagte. Zwar das neue Repertoiretheater, das Haymarket, unter des Dichters H. Trench künstlerischer Leitung, hat seine eigentliche Repertoiretätigkeit niemals begonnen. Man mochte fühlen, daß es die Kräfte eines Privatunternehmens, sei es auch noch so gut fundiert, übersteige, ein in London unbekanntes und sehr kostspieliges System einzuführen. So begnügte man sich damit, eine feste Stammtruppe zu bilden und nach guten Früchten Ausschau zu halten, um diese in wertvollen, künstlerisch gefertigten Schalen vorzusetzen. Mit ‚König Lear' wurde begonnen; für ein neu zusammengestelltes, dazu noch großenteils an modernen Aufgaben geschultes Ensemble ein gewagtes Unternehmen. Der Ernst aber, mit dem es in Angriff genommen, und der lernende Eifer, mit dem es durchgeführt wurde, dazu die künstlerisch angefaßte an Rollers Art erinnernde Einkleidung von der Hand Charles Ricketts ließ sofort erkennen, daß hier endlich ein wahres Kunstinstitut erstanden war. Nach über dreißig Aufführungen des ‚Lear' brachte Trench dann die recht frisch gesehene, wenn auch ungleich durchgeführte Charakterkomödie eines noch jungen, Gott sei Dank noch nicht durch falsche Erfolge verdorbenen Dramatikers heraus. Rudolf Besiers „Don' läßt Schönes erhoffen, auch wirklich Eigenes. Die Persönlichkeit des naiven, wahrhaftig naiven Dichtermannes Don, der keine literarischen Allüren hat, nicht von seinen Werken redet und doch durch sein Wesen wie durch die von den andern Figuren auf ihn fallenden Lichter als Dichter und Künstler von Gottes Gnaden erscheint — sie ist trefflich gelungen.

Und nun hat Trench Maeterlincks ‚Blauen Vogel' herausgebracht und sich damit unser aller Dank erworben. Drei sogenannte Kinderstücke werden jetzt hier mehrere Wochen lang tagtäglich gespielt. In Trees Theater bekommt man ‚Röschen und die Feen' vom vorigen Jahre neuerdings zu sehen, ein Stück nach ziemlich alten Mustern, wenn auch hübsch bildhaft empfunden, verdorben jedoch durch die Art, wie hier Kinder, statt für Kinder, für Erwachsene — und leider nicht für erwachsene Kinder — spielen, tanzen und singen. Das Werk enthält Kindervarieteestücke, die überaus peinlich berühren. Dann wird bald Barries ‚Peter Pan' von neuem erstehen, ein Stück gut britischer Art, sozusagen solid in der Phantasie, nett im Sentiment und Alt und Jung zu Herzen gehend. Ihnen tritt nun Maeterlincks waches Traumstück entgegen, das die Schleier der Natur lüftet, das dem kindlichen Gemüt in Einfalt das Weben und Walten der Natur zu Gefühl, wenn auch nicht — erfreulicherweise nicht — zum Bewußtsein bringt. Mag immerhin da und dort der wissende Schöpfer eines neuen Werkes hervorlugen, es bleibt doch erstaunlich, wie getreu hier fast durchweg der Ton alter Volksmythe festgehalten ist, so daß man kaum an einen individuellen Dichter, sondern an das Volk als Dichter

denken möchte. Freilich, jedes Volkslied floß einem einzelnen in drängender Ueberfülle aus dem Herzen, dieses Herz aber fühlte sich fast noch eins mit dem ganzen Volke. Fühlt sich Maeterlincks Herz jetzt wieder eins mit ihm?

Frank Freund

Das Tal der Liebe

Im Tal der Liebe geht es hoch her — bin nicht dabei! Ich gönne der Komischen Oper von Herzen ihren Publikumserfolg, denn sie hat es nicht leicht in unsern Zeitläuften und hat es sich auch nie leicht gemacht. Aber Herr Oscar Straus, weiland Komponist des ‚Lustigen Ehemanns' (der Keimzelle der ganzen nachfolgenden Tanzduett-Epidemie), ein Musiker, der oft interessiert aufhorchen machte und auch kurzweilig war, hat es sich so leicht gemacht, daß er sogar das Gespenst der Langenweile in die lachwütige Komische Oper hineinverpflanzen konnte. Das ist zuviel für einen Operettenkomponisten, noch dazu für einen, der sich aus eigener Machtvollkommenheit für die ‚musikalische Komödie' qualifiziert findet.

Darunter stelle ich mir nun doch etwas andres vor; und wer eine so reizende Cochonnerie, ein so groteskes Ammenmärchen wie dieses ‚Tal der Liebe' mit so harmlosem wiener Operettentamtam umgeben kann, ist doch nicht mehr, als ein Bänkelsänger, von denen zwölf auf ein Dutzend gehen.

Die nivellierende Librettistentätigkeit Rudolf Lothars hat aus Dreyers einst verbotener Komödie ein geschicktes Textbuch gemacht, das schon ganz gut etwas gepfefferte Frechlingsmusik in sich aufgenommen hätte. Bei Straus ist nichts derartiges zu finden. Er unterscheidet seine Figuren durch Marsch- und Walzerrhythmus. Seine melodische Erfindung ist schwach — von Originalität ist nicht zu reden. Hundert Mal Gehörtes sagt er zum hundertelnten Mal. Ein offenes Bekenntnis zum holden Operettenblödsinn würde viel sympathischer wirken, als dieses schamhafte Schielen nach Höherem. Anzuerkennen bleibt immerhin, daß Straus nie eigentlich geschmacklos wird.

Ein redseliger ‚junger Gelehrter' sagte neulich in einer humoristisch sein sollenden Matinee, daß es mal Zeiten gegeben habe, wo in der Operette auch musikalischer Witz und Humor zu Hause waren; in der modernen wiener Operette aber, sagte er, wird die Musik erst dann zu Hilfe genommen, wenn der Text zu blöde ist, um gesprochen zu werden. Das trifft hier zu. Witz und Humor liegen in den Situationen und im Dialog, für die kein Straus (und kaum ein Lothar) etwas kann, und für die Juhu-Stimmung, für Walzer, Menuette und Märsche mit der unumgänglichen, dickflüssigen Sentimentalität sorgt dann reichlich die Musik.

Seis drum. Man wird in die Komische Oper gehen, um sich einen blondgelockten Bubi anzuschauen, der mit ganzen drei Jahren fest und sicher immer an der Rampe entlang marschiert und putzig rückwärts drei Stufen herunterklettert, wenn er sich für den Beifall bedankt. Aber auch mit den Großen darf man zufrieden sein; mit dem neuen Paar Lena Heide und Carl Grünwald, mit Egenieff und Kreuder, mit der blitzsaubern, entzückenden Susanne Bachrich und nicht zuletzt mit Ludwig Mantler, der einen verrückten Dorfmusikanten zum Verrücktwerden komisch und in einem Hosenpaar darstellte, wie es nur der Werkstatt eines echten Humoristen entspringen kann.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Annahmen

Gustav Hochstetter: Diskretion Ehrensache! Eine Frechheit in drei Akten. Hannover, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen:

21. 12. Hermann Sudermann: Strandkinder, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Schauspielhaus.

23. 12. Hermann Bahr: Das Konzert, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Lessingtheater.

2. von übersetzten Dramen:

Arthur W. Pinero: Ordnung im Hause, Vieraktige Komödie. Dresden, Residenztheater.

3. in fremden Sprachen:

Vincenzo Morello: Der Unglücksring, Drama. Rom, Teatro Argentina.

Marcel Prévost: Pierre und Therese, Vieraktiges Familiendrama. Paris, Gymnase.

Neue Bücher

Rudolf Presber: Theater, Ein Bündel Satiren. Berlin, Concordia. 147 S. M. 2.—.

Dramen

Felix Josky: Ein königlicher Spaß, Dreiaktige Komödie. Berlin, Oesterheld & Co. 195 S. M. 2.—.

Emil Ludwig: Tristan und Isolde, Dreiaktige Dramatische Rhapsodie. Berlin, Oesterheld & Co. 192 S. M. 3.—.

Otto Manz: Ermenrich, Fünfaktiges Romantisches Drama. Berlin, B. Behr. 155 S. M. 3.—.

Zeitschriftenschau

Max Adam: Zu Schillers hundertfünfzigstem Geburtstag. Volkserzieher XIII, 23.

Theodor Antropp: Arthur Schnitzlers ‚Ruf des Lebens'. Oesterreichische Rundschau XXI, 6.

Ludwig Barnay: Die Meininger in London. Deutsche Bühne 19.

Alfred von Berger: Aphorismen zur Darstellung des Hamlet. Oesterreichische Rundschau XXI, 6.

Hermann Conrad: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten. 8. Hermione. Der neue Weg XXXVIII, 50.

Erich Everth: Der Bühnenkünstler in der Medaille. Bühne und Welt XII, 6.

Joachim Friedenthal: Vom Mysterium der Wandlung. Der neue Weg XXXVIII, 50.

Otto Franz Gensichen: Ludwig Dessoir. Bühne und Welt XII, 6.

Max Grube: Meiningertum und Meiningerei. Deutsche Bühne 19.

Ludwig Hevesi: Der Fall Schlenther. Merker 5.

Stefan Hock: Paul Schlenther und sein Burgtheater. Merker 5.

Herbert Ihering: Matkowskys letzte Rolle. Der neue Weg XXXVIII, 49.

J. Landau: Meiningen. Deutsche Bühne 19.

Hans Lebede: Schiller und die deutsche Nachwelt. Bühne und Welt XII, 6.

Paul Lindau: Herzog Georg von Meiningen. — Helene Freifrau von Heldburg. — Ludwig Chronegk. Deutsche Bühne 19.

Heinz Manthe: Drei fürstliche Theaterfreunde. Masken V, 15.

Engagements

Bern (Stadttheater): Otto Thomsen 1910/12.

Erfurt (Stadttheater): Rudolf Kleinfeld.

Frankfurt am Main (Residenztheater): Margot Gottlieb.

Harzburg (Sommertheater): Kurt Paulus.

Kiel (Vereinigte Theater): Hans Ritter 1910/12.

Posen (Neues Stadttheater): Kurt Paulus 1910/12.

Schwerin (Hoftheater): Hermine Geßner 1909/12.

Stuttgart (Hoftheater): Grete Schmidt 1910/15.

Wien (Deutsches Volkstheater): Louis Böhm 1911/14.

Todesfälle

Alexander Römpler in Wien. Geboren am 12. März 1860 in Berlin. Mitglied des wiener Burgtheaters.

Albert Schindler in Berlin. Geboren am 20. November 1858 in Namslau. Mitglied des Neuen Theaters in Berlin.

Clara Ziegler in München. Geboren am 27. April 1844 in München. Schauspielerin.

Die Presse

1. Hermann Sudermann: Strandkinder, Schauspiel in vier Akten. Berlin, Schauspielhaus.

2. Viktor Léon und Leo Feld: Der große Name, Lustspiel in drei Akten. Berlin, Kleines Theater. (Siehe: Schaubühne V, 44.)

Berliner Tageblatt

1. Ich glaube nicht, daß es Sudermann geglückt ist, die Ideen des Stückes dichterisch zu verwirklichen. Wenn man diesen Menschen aus dem alten Ordensland Preußen schon die äußere Unglaubwürdigkeit nachsehen darf und soll, so fehlt ihnen leider auch die innere Wahrheit poetisch gesehener Gestalten.

2. Das Stück beginnt als romantische Posse mit sentimentalen Einschlägen, entwickelt sich zum Gefühlsdrama mit schwänkischen Moserszenerien und endet im Großmutstränentempel, den einst Iffland und die Birch-Pfeiffer errichtet haben.

Börsencourier

1. Indes die Kritik untersucht, wo Sudermanns dramatisches Naturell, immer dem Gewaltsamen ein wenig zugeneigt, zu weit ins Brutale, ins Konstruierte, ins Romanhafte oder Opernhafte überschlägt, wie seine sonst so glänzende und auch hier zuweilen warm hervortretende Beredsamkeit durch die altertümelnde Sprache leidet, wird das große Publikum der Anziehung folgen, die ein Sudermannsches Werk stets übt.

2. Wollt ihr Posse, Schwank, Lustspiel, Rührstück, Schauspiel unter einem Hut sehen, wollt ihr das alles zusammen an einem Abend genießen — geht ins Kleine Theater.

Morgenpost

1. Sudermann erreicht Wildenbruch nicht in hohem Schwung, aber er übertrifft ihn in der Konsequenz. Er arbeitet minutiöser auf sein Ziel hin, er umrandet seine Charaktere fester, und wenn unwillkürlich auch hin und wieder Erinnerungen auftauchen, seine Gestalten stehen doch wie in einer gewissen Eigenart. Hätte er ihr Handeln nur fester ausgeführt und dem Zuhörer nicht zuviel Kombinationsgabe gelassen, die Sprünge zu überbrücken.

2. Was in dem Stück geschieht, ist auf der Bühne immer hübsch, weil es im Leben so gar nicht vorkommt, und es wirkt in der Aufmachung der beiden Brüder noch netter, weil es so ganz volkstümlich gehalten und recht geschickt gemacht ist.

Lokalanzeiger

1. Nach dem zweiten Akt klang der Beifall ehrlich und warm; dann freilich bewegte die Aufnahme sich in absteigender Linie, und die Hervorrufe kamen etwas mühseliger zustande. Während des letzten Aufzugs machte sich zudem eine gewisse Unruhe bemerkbar.

2. Alles erreichte seinen Zweck: Man lachte; man wollte nicht kritisch sein. Ein Lustspiel ists eigentlich kaum, mehr ein Schwank mit einem rührenden Finale.

Vossische Zeitung

1. Der erste Akt arbeitet wesentlich auf Stimmung hin; von den drei andern hat jeder seinen hochgesteigerten Effekt; nur daß bei dem fortwährenden Wechsel der Motive die Vertiefung ausbleibt und die innere Einheit fehlt, so daß Gefühl und Interesse sich nicht festankern können.

2. Die gar zu bequem zurecht gelegte Geschichte mit ihren wohlfeilen Rühreffekten, die einem öfter das Leid schmerzlicher Kassandra-Voraussicht bereitet, rechnet auf ein sehr naives Publikum. Aber die Autoren haben dafür gesorgt, daß der nicht sonderlich schmackhafte Kern cum grano salis genossen werden kann.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

